Wiener Theater

(1892—1898)

von

Hermann Bahr



Berlin
S. Fischer, Verlag
1899

1893.

Direktion Burckhard.

Heute schließt die Burg. Da schaut man gern ein bischen zurück, die neuen Stücke und welche Gäste, welche Debutanten sich versuchen durften, und alle Abenteuer des verlaufenen Spieles zu prüfen. So geschieht die Bilanz der künstlerischen Werthe, an Gewinnsten und Verlusten, ob es endlich für ein gutes oder schlechtes Jahr zu rechnen ist.

Ich zweifle nicht, daß dieses ein schlechtes heißen wird: man wird wieder um die Wette beweisen, daß der junge Director, dieses heillose Aergernis der Presse, weder die Kunst noch das Geschäft versteht. Ziffern, Witze und Vergleiche lauern schon und der arme „Geist des alten Burgtheaters", dem man ohne Erbarmen die verdiente Ruhe stört, wird unerbittlich wieder beschworen, weil es halt gar zu hübsch ist, recht pathetisch zu „vernichten": man scheint ungemein gescheidt und der letzte Schmock kann, wenn er schimpfen darf, sich mächtig brüsten, während die verzückten Freunde schreien: „Hei, was für ein Genie! Woher kann er das nur haben?" Der süße Pöbel weiß ja

nicht, daß besonnene Duldung, welche die nothwendigen Fehler von den vermeidlichen trennt und gerecht erkennt, die feinere Kunst ist, weil sie verzichten muß zu glänzen und sich bescheiden muß zu nützen.

Es ist überhaupt keine solche Kunst, zu „vernichten" und diesen Director, den Niemand mag, schon gar nicht. Die Beschwerden gegen seine Führung sind geläufig. Alle sagen, daß seine Kenntnisse der Literatur, des Theaters und der Schauspielerei nicht reichen. Man braucht nur mit der Menge zu heulen. Muth ist leicht: er hat ja keine Partei.

Sie sagen, daß er nicht literarisch ist. Er hält es mit keiner „Richtung". Niemand weiß, welche Kunst er will, und sie sagen, daß er es selber nicht weiß. Er steht nicht rechts, er steht nicht links, er schwankt und zappelt. Er hat, was Deutsche niemals verzeihen, er hat offenbar kein „Prinzip". Die Kasse grollt, weil er Experimente mit der Moderne treibt, die nichts tragen. Die Literatur grollt, weil er Geld machen will, wie mit dem „Heirathsnest". Die Alten grollen, weil er Hauptmann spielt. Die Jungen grollen, weil er Halm und Scribe spielt. Und Alle grollen, weil er Hans Olden spielt.

Und sie sagen, daß er das Theater nicht kennt. Er hat keine Erfahrung und Lehre. Das Metier ist ihm fremd. Er weiß, wie Dilettanten immer, die Arbeit nicht zu schätzen, die es verlangt. Er hat kein Maß. Ueber Nacht möchte er gleich Alles erledigt, weil er nur die Zeilen jeder Rolle zählt, ohne an die Noth, an das heimliche Ringen des Schauspielers mit

ihr zu denken. Er giebt seinen Leuten nicht die Zeit. Gestalten zu erleben. Er läßt es an den Proben fehlen. Er fühlt nicht, was fertig ist oder erst, wenn es auch ungefähr zu klappen scheint, noch Fleiß und Bildung braucht, verläßlich zu gedeihen. Nichts wird sicher, nichts wird fest, Alles tastet ängstlich. Der Souffleur ist die wichtigste Kraft, Gehör ist die wichtigste Gabe. Um Stimmung, Tempo gar sorgt Niemand. So wird Alles ohne Gewähr verhastet, und der Zufall allein, die rathlose Laune des Abends führt und entscheidet. Oft möchte man es für ein Spiel aus dem Stegreife nehmen.

Und sie sagen, daß er auch von der Schauspielerei, von der Zucht und Führung seiner Leute nichts verstehe. Er weiß kein Talent zu entdecken und wenn es ihm geschenkt wird, weiß er es nicht zu nützen. Er horcht nicht auf ihre Triebe. Er hält sie durch keinen Rath. Er stellt keinen auf seinen Platz. Er merkt nicht, wohin Jeder gehört. Er kann nicht erziehen und fördern. Jeder mag wachsen, mag verkümmern, wie es sich eben trifft. Jeder suche selber seine Bildung, seinen rechten Drang. Er hilft keinem.

Das Alles sagen sie, und Manches mag sicherlich wahr sein. Aber es hat keinen Werth, wie sie es sagen. Es hat keinen Werth, weil sie es unehrlich und unwirksam sagen.

Sie sagen es unehrlich. Sie sagen es nicht, weil es wahr ist. Sie sagen es nur, weil es ihnen gegen den Director paßt. Für Andere würden sie es verschweigen. Gegen ihn fänden sie immer Beschwerden.

1*

Ihr Haß war vor diesen Gründen, die sie sich später erst suchten. Es sind nicht seine Thaten, die sie beleidigen und entrüsten, sondern sie mögen seine ganze Weise, den Stil seiner Natur nicht, weil er die Schablone verläßt und gegen den kleinen Geist ihrer engen, dürftigen Gebräuche ist. Er gehört nicht ins Dutzend. Er blökt nicht mit der Heerde. Er ist einer für sich, anders, als die Anderen. Das können sie nicht vertragen. Das können sie ihm nicht verzeihen. Das werden sie ihm feindlich immer gedenken. Es ist eine Revolte der Philister, die sein gerader, freier, natürlicher Sinn schreckt.

Er verschmäht die Pose des Amtes. Er geht nicht als Begriff und als Symbol der Burg herum. Er erkühnt sich, in der kaiserlichen und königlichen Würde immer noch der Dr. Max Eugen Burckhard, ein irdisches und leibliches Geschöpf, ein Mensch für sich zu sein. Das ist unerhört. Das lästert alle Gewohnheit. Man sieht ihn wie einen Sterblichen im Café und er spielt Tarok wie der Müller oder Maier — was braucht, ich bitte Sie, die Tradition der Burg Tarok zu spielen? Es heißt, daß er für Schönheit und Liebe empfänglich sei — seit wann hat eine Idee Gemüth und Sinne? Man findet ihn heiter unter Freunden — was ist das für eine Direktion, die Fleisch und Blut und einen feschen Schnurrbart hat? Wo bleibt denn da der Nimbus? Wo bleibt der Respekt? Wir sind doch keine frivolen Pariser. Wer bei uns Hofrath ist, der soll es auch in jeder Miene, jeder Geste, jeder Rede, und wenn er schnarcht, bis unter

das Nachthemd sein, und das Hofräthliche muß aus ihm alles Menschliche ohne Rest vertreiben. So wollen wir es halten. Mit tragischen Wolken auf der düster gebauschten Stirne, in weite, tiefe Falten priesterlich verschleiert, dunkel, stumm, erhaben, jeder Zoll ein klassisches Gedicht in großen, schweren, adeligen Rhythmen — das wäre der rechte Direktor. Sie sollten sich Herrn Barnay oder den Abgeordneten Jacques nehmen, weil es ihnen ja doch nur die feierliche Maske gilt.

Man verlangt einen Begriff und er ist ein Mensch; ja er ist auch noch, was hier schon gar nicht vertragen wird: er ist auch noch ein Wiener, ohne sich zu schämen. Wenn er wenigstens sächseln oder sich holsteinisch, westfälisch, hinterpommerisch betragen möchte! Aber ein wienerischer Wiener kann in Wien nichts gelten. Sie verachten es, wenn Einer „nicht weit her ist". Und das mag er, mit der flachen, breiten, glatten Krämpe des fiakerischen Hutes, mit den vertraulichen, bequemen und Schließmann'schen Gesten, mit der reschen, derben Freiheit der saloppen, bummeligen, ungekämmten Rede — das mag er justament nicht verhehlen.

Das ist es, was sie entrüstet: seine besondere Natur in den wienerischen Formen. Das schwellt ihnen seine Fehler und löscht an ihm jedes Verdienst, wie immer er mit redlichen Erfolgen strebe. Das meinen sie und wollen sie treffen. Sie meinen die Person, wenn sie die Sache schlagen. Sie meinen seine Art, nicht seine Werke. Und darum ist es nicht ehrlich, was sie sagen.

Aber sie sagen es auch nicht wirksam. Es wirkt

nicht, weil es nur wild und ungestüm aus ihrem Aerger wuchert, ohne zu zielen. Es kann nichts, weil es selber nichts will. Was soll denn überhaupt das ganze Geschrei? Ist es ein helfender Tadel, der rathen, bessern, bekehren will? Aber das würde ja doch vielmehr dem Gehaßten nur nützen. Oder wollen sie ihn blos quälen, kränken, verdrießen? Aber das ist doch schließlich auf die Dauer kein Beruf. Oder wollen sie ihn stürzen? Aber da müßten sie doch erst einen anderen wissen. Dann freilich könnten sie wirken. Dann dürften sie ihn als einen schlechten Director beweisen, wenn sie einen besseren wüßten.

Sie wissen keinen. Es giebt keinen. Es sind, wie man auch suchen, forschen, spüren mag, nur zwei, die man an seiner Stelle heute denken könnte. Der eine will nicht, der andere kann nicht. Der nicht will, durch keine Bitte zu beugen, und es beharrlich verweigert, ist Ludwig Speidel. Der nicht kann, weil sein Gewinn der Verlust einer unvergleichlichen, unersetzlichen und unentbehrlichen Künstlerin wäre, ist der Freiherr v. Berger.

Also — wozu der Lärm? Mag er auch selbst der schlechteste Direktor sein, er bleibt doch, bis man einen anderen findet, der beste. Aber von diesem ist nirgends ein Zeichen, ist keine Spur.

Ein Nachtlager Corvin's.

(Historisches Lustspiel in drei Acten von Franz Nissel. Zum ersten Male aufgeführt am Burgtheater den 17. October.)

Es war eine kluge, in Händeln der Liebe reichlich erfahrene Frau, die mir sagte, als ich wieder einst auf den veränderlichen, lockeren Sinn der Schönen schalt: „Es ist ja gar nicht wahr, daß wir keine Treue haben. Es ist nicht wahr, daß wir betrügen. Es ist nicht wahr, daß wir verrathen. Was nur ein bischen eine anständige Person ist, die kann doch immer nur Einen lieben und liebt ihn dann das ganze Leben. Aber es mag freilich geschehen, daß sie ihn bisweilen in mehreren Exemplaren liebt: es mag geschehen, daß der nämliche Mann einige Male existirt. Das geht nun schon nicht anders. Die Schöpfung muß mit den Formen sparen. Wenn endlich eine gelingt, die wird dann tüchtig benützt. Wenn sie sie verfehlt, dann wird immer wieder probirt. So laufen manche als zweite Copien, viele als erste Versuche herum, die alle doch immer im Grunde der nämliche Mensch sind. Was sollen wir da thun? Ich bin unschuldig, daß meine Gattung von Mann, der Schlag, der auf mich wirkt, der mir bestimmte Fall in so vielen Beispielen lebt. Würden Sie es einer Liebenden

für Untreue rechnen, Zwillinge zu verwechseln? Es ist eben ein Pech, daß es so viele Zwillinge, Drillinge, Dutzendlinge giebt. Aber kann ich es ändern?" So sprach die gescheidte, in manchen Prüfungen der Sinne erzogene Dame. Und sie brachte ein Bündel verblaßter Bilder und hieß mich die Glücklichen ihrer Huld vergleichen. Es waren Blonde und Braune, Heitere und Strenge, allerhand Stände, allerhand Alter, allerhand Trachten. Aber man durfte in der That eine gewisse Gemeinschaft nicht verkennen, einen gleichen Zug, der Allen gehörte und blos immer wieder eine andere Hülle trug, sozusagen die nämliche Melodie in Allen, aber jedesmal ein bischen anders instrumentirt. Man konnte ihr nicht leugnen, daß es, recht gesehen, in Allen doch nur Einer war, immer der nämliche Mann, freilich jedesmal auf einer anderen Stufe der Erscheinung. Und so wurde die Versicherung leicht, daß, was an ihr für falsch und trügerisch gelten mochte, vielmehr gerade eine vollkommene Treue sei. Sie liebte immer nur einen Mann. Aber sie liebte jedes Exemplar, das sie von ihm traf.

Das ist nun genau die Geschichte, welche in dem Lustspiele, das die Burg heute aus der Verlassenschaft des Nissel hob, der schönen Etelka des eifernden Banffy Niklas mit dem Mathias Corvin passirt. Das schwärmerische Kind liebt die Kraft und den Muth. Es ist der Held, den sie im Manne will. Der Ruhm seiner kriegerischen Verwegenheit hat sie für den rauhen Gatten geworben. Er ist unwirsch, täppisch, heftig und quält sie mit Launen und hält sie neidisch versperrt.

Aber sie liebt ihn, der jene Männlichkeit hat, die ihre Triebe verlangen. Da kommt diese Männlichkeit in einem anderen Manne wieder. Da kommt der König, mit der nämlichen Kraft, mit dem nämlichen Muthe, der nämliche Held. Weil sie den Gatten liebt, muß sie den König aus eben dieser Liebe lieben, welcher ja nur eine andere, deutlichere und reinere Form des Gatten ist. Sie bricht die Treue nicht. Sie liebt immer ihre erste Liebe nur, aber auch in dieser zweiten Gestalt. Und es geschieht ihr wunderlich, wie sie sich, ohne das Gefühl für den Gatten zu verlieren, des gleichen Gefühls für den Anderen doch nicht erwehren kann, der ja kein Anderer, sondern wieder der Gatte ist, und wie sie durch die Trennung blos gerettet, geheilt wird.

Ohne Zweifel ein Thema, das einen Dichter verdient und eine Dichtung vermag. Die Meinung meiner munteren Berlinerin hat Manches für sich. Sonst sind viele Streiche guter Frauen mit edlen und unverwüsteten Sinnen unerklärlich und unerklärlich ist anders ihr heiteres Gewissen ohne Reue. Aber auch wenn sie falsch und nur eine tröstliche Täuschung wäre, würde das übrigens nichts machen. Daß sie von Einigen empfunden wird, genügt für ihre künstlerische Geltung. Sie könnte allerhand Arten der Darstellung vertragen, komisch und tragisch. Man denke, was etwa ein ausgelassener Franzose aus ihr schöpfen würde, ein Rudel von Verliebten um eine Schöne stellend, die sich Keinem versagt, weil ihrem Gefühle Alle zusammen immer nur Einen bedeuten. Oder es könnte ein wilder Grübler der menschlichen Mystik, vom Schlage des Hebbel, sie

ins Tragische heben. Und sie ließe sich schon auch in der zierlichen, spitzen und stacheligen Grazie der Spanier gestalten, die der Dichter hier versucht, allerhand West und Halm im Gedächtniß. Aber immer müßte sie deutlich, rein und frei vor den Verstand und an das Gefühl gebracht und unerschrocken in allen Wirkungen bewiesen werden. Sie dürfte nicht zagen, hinter andere Motive scheu verkrochen, die sie kaum kümmerlich unten leise tönen lassen. Sie müßte sich unverhohlen und ohne Rest bekennen.

Das ist der schlimme Jammer dieses vermeintlich heiteren Spieles, daß es, ohne zu treffen, neben ein Thema schlägt und, vieles verhandelnd, nichts zu erledigen weiß. So wird es schließlich aus, ohne daß es fertig wird, weil es unvermerkt unter der Hand ein anderes Stück wird, das nur störend Verdruß und Ungeduld weckt, aber das erste immer noch ungelöst läßt. Am Ende müßte es erst recht beginnen, weil es von seinem Kerne dann weiter als im Anfange ist. Entbehrliches, ja Ungehöriges geschieht; das Nothwendige wird vergessen. Es hat keine Ordnung, keinen Halt, keine Treue im Verfolge seiner selbst. Man weiß bald gar nichts mehr. Es kann auch sein, daß Etelka den König gar nicht liebt, sondern nur durch das Verbot oder aus Zorn über den falschen Verdacht oder durch die Gefahr, welche die prahlerische Tugend sich wünscht, gereizt wird. Es fehlt die frohe Unschuld und tapfere Zuversicht ihrer Sünde, die doch erst den Sinn der Dichtung geben würde. Und man mag sogar glauben, daß vielleicht überhaupt blos die billige Weisheit ge-

zeigt werden soll, wie Eifersucht, was sie verhüten will, oft gerade selber erst schafft. So wuselt Alles ungestalt und wirr, fremde Motive verdrängen den ersten Plan und jede Wirkung versagt, weil man sich nicht immer wieder foppen lassen will, auch von edleren Formen nicht als diesen trüben, breiten, lahmen Versen, die durch das „Uebermaß von Worten", das Laube schon an der „Agnes von Meran", dem besten Werke des Dichters, getadelt hat, von undramatischen und leeren Worten, die nichts sagen, unleidlich sind.

Eine sehr kluge, emsige, behutsam für den Dichter denkende, ja schaffende Regie könnte das Stück, das ja manche stille Schönheit hat, vielleicht retten. Aber ihr dürfte es nicht genügen, die ärgerliche Sprache vom Wucher zu putzen, was hier mit Liebe, Eifer und Geschmack geschah. Sie müßte mehr. Sie müßte auf das Thema, das leise kaum gestreift ist, kräftige Accente setzen, indem sie zwei Exemplare der nämlichen Männlichkeit wählte, das verborgen nur dem Kenner gemeldete Problem ins Drastische und Sinnliche zu stellen, bis es der Menge greifbar würde. Auf die köstliche Gestalt, die Kraftel, seinen Othello lustig parodirend, dem jämmerlichen Banffy giebt, müßte sie dennoch verzichten, weil dieser einzige Künstler unter den Collegen keinen Widerpart hat. Und auch auf Herrn Hartmann, der dem König seine sichere Kenntniß der Effecte giebt, müßte sie verzichten, weil ihm das Männliche fehlt; der König wird dem „stolzesten der Cherubim" verglichen, und stolz ist Herr Hartmann mit seinen weichen, runden, gezierten, verzärtelten, wei-

bischen Haremsgesten nicht. Baumeister und Reimers oder Gabillon und Bonn — das wären die zwei Männer der gleichen Männlichkeit. Auch Fräulein Reinhold konnte nicht genügen. Diese gewiß vortreffliche, aber Alles im nämlichen Tone piepsende Schauspielerin bleibt immer bürgerlich, und Alles wird von ihr in den deutschen Schwank gerückt; sie spielt Alles auf Kadelburg oder Moser. Die Irma gehört vielmehr der Hohenfels, die sich mit der Etelka vergeblich, ohne zu wirken, quält; sie kann auch das schlechthin Sentimentale, aber man merkt, daß es geflissentlich, mühsam, ohne Empfindung „gemacht" ist.

Das goldene Buch.

(Schauspiel in drei Acten von Franz v. Schönthan. Zum ersten Male aufgeführt am Burgtheater den 11. November.)

Laube hat einmal geklagt: „Die deutsche Theaterkritik hat stets die beste der Welten gefordert und nur die beste. Die gute genügt ihr nicht. Den Standpunkt des Theaters hat sie nie beachtet, und sie beachtet ihn auch heute nicht. Ob dieses Theater lauter Meister-

werke bringen könne, darnach fragt sie nicht. Solchen Kritikern liegt der Gedanke fern, daß man die höchste literarische Forderung aufrechterhalten und doch ein Theaterstück, welches die höchste Forderung nicht erfüllt, zulässig finden könne für's Theater. Wie trefflich verstehen das die Franzosen! Mit unerschöpflichem Wohlwollen behandeln sie ihre Production für das Theater. Es fällt ihnen gar nicht ein, daß durch solche Milde die höhere literarische Forderung Einbuße erleiden könne, dem Theater aber, das wissen sie, wird dadurch Unterstützung geleistet, die Production für das Theater wird dadurch ermuntert. So haben sie stets ein reges Schaffen für ihre Bühne, wir aber haben immerfort über Mangel an Production zu klagen, weil wir alle Autoren beleidigen, verfolgen und am liebsten mit einem Streiche todt machen. Standrecht! ist unsere Losung für Theaterstücke."

Das trifft ein altes Uebel der deutschen Kritik. Es ist ja gewiß sehr hübsch von ihr, so literarisch zu sein und die Strenge der Kunst über den Vortheil der Bühne zu stellen. Aber sie ist es am falschen Orte. Wenn es gilt, Künstler, wie etwa Ibsen oder Strindberg, gegen den Haß der trägen Menge zu schützen, versagt sie und sieht nur die theatralischen Schwächen. Erst wenn einer nichts als das Theatralische will, hat sie plötzlich literarische Bedenken und Gefühle. So wird von ihr die Literatur mit dem Theater und das Theater mit der Literatur erschlagen, da es doch vielmehr ihr Beruf sein sollte, den untheatralischen Dichter und den undichterischen Theatra-

liker beide zu fördern, die im rechten Wechsel doch am Ende den Bedarf der Bühne geben.

Ich möchte diesen Fehler meiden. Mir scheint es thöricht, Herrn Franz v. Schönthan immer wieder zu sagen, daß er kein Dichter ist. Es hat ja schließlich Niemand die Pflicht, ein Dichter zu sein, und er kann es nicht ändern. Was Eifer, Verstand, Geschmack, Erfahrung und Arbeit gewähren, hat er redlich erworben. Er kennt das Metier. Er vermag manche Wirkung. Jedes Werk ist sauber und klug geführt und die Mache hat keinen Tadel. Das darf immer gelten und bei uns, wo die technische Bildung den meisten Autoren fehlt und Viele Unfertiges bringen, gilt es doppelt. Er verdient Achtung und Dank, daß er der deutschen Bühne so viele verläßliche Stücke gegeben, die spannen, bewegen, unterhalten.

Da darf er sich schon auch einmal täuschen, wie mit diesem „goldenen Buche". Es hat wieder die reinlichste Arbeit, an Bau und Mache glücklich, einfach und geschickt, mit theatralisch verläßlichen Figuren, von gefälligen Episoden. Aber es wirkt nicht. Dem Verstande mag es gefallen. Aber der Hörer geht nicht mit.

Ich glaube, es ist der Stoff, der das verschuldet. Herr v. Schönthan scheint es selber zu fühlen. Er will ihn vertheidigen, indem er in einer Vorrede des Stückes erzählt, daß er ihn aus dem Leben hat. Es sei wirklich geschehen, daß der Diener eines jungen Officiers, der mit Napoleon nach Rußland zog, Kleider und Orden des Gefallenen gestohlen, sich nach Deutsch-

land gerettet, und unter dem Namen, mit den Papieren seines todten Herrn in die Dienste des Fürsten von X. gestellt, wo er denn im Laufe der Jahre bis zum General avancirt, nach seinem Stande verheirathet und erst kurz vor seinem Ende entlarvt worden sei. Das versichert er mit Eifer und betheuert seine Wahrheit. Aber er irrt: es handelt sich gar nicht um die Möglichkeit, Wirklichkeit eines Stoffes — es handelt sich um seine Kraft, den Hörer an sich zu reißen und mit sich zu nehmen. Dem Hörer muß in der Handlung sein, als ob sie an seinem Leibe, an seiner Seele geschähe. Das fehlt hier. Es fehlt ein Hörer, der mit dem Helden fühlen könnte. Der Hörer ist entweder bürgerlich oder adelig. Dem Bürgerlichen scheint der Verlust des Adels, der den unschuldigen Sohn des Betrügers trifft, eine gewiß recht unangenehme, aber immerhin verschmerzliche Sache. Dem Adeligen ist die aristokratische Gesinnung, die der Sohn des Bedienten haben soll, überhaupt gleich verdächtig. Jener wird sagen: das ist doch schließlich kein solches Unglück, kein Graf zu sein; ich bin es auch nicht und befinde mich ganz wohl. Dieser wird sagen: der Sohn eines Bedienten wird ja doch überhaupt nicht gräflich empfinden. So kann, wer nicht aristokratisch fühlt, die ganze Geschichte nicht tragisch nehmen, und wer aristokratisch fühlt, kann an das aristokratische Gefühl des falschen Aristokraten nicht glauben. Aber es muß immer jede Wirkung verderben, wenn etwas auf der Bühne oben anders behandelt als im Saale unten empfunden wird. Es konnte wirken, wenn etwa eine sehr aristo-

kratische Frau in die Mitte gerückt wurde, die den Gatten als ihr adeliges Ideal verehrte und nun in einen heillosen Streit von Liebe und Gesinnung kommt, wobei sich empfahl, nicht den Vater, sondern den Gatten selber den Betrug verüben zu lassen, vielleicht sogar eben aus Leidenschaft für diese stolze Gräfin, die er anders nicht gewinnen konnte. Mit dem Verbrecher aus Liebe, mit der Qual der Betrogenen, die den Geliebten, den sie doch für die Größe dieser Liebe jetzt erst doppelt lieben muß, nicht mehr achten darf, könnte der Hörer fühlen. So ärgert er sich nur über den schwachen und verzagten Thoren, der immer schwankt und keine Lösung wagt. Der treffliche Bau des ersten Actes gefällt. Aber dann helfen alle guten Mittel der Technik nicht mehr.

Aber man sollte sich dennoch diese Vorstellung ansehen. Sie verdient es: denn sie bringt ein Wunder vollkommener Schauspielerei, wie es nicht leicht wieder auf der deutschen Bühne gesehen wird. Das ist der falsche Graf des Herrn Hartmann. Nie wurde Talmi der Eleganz, der der unverbesserliche Lakai in jedem Schritte, jedem Worte steckt und immer wieder die vulgäre Herkunft aus den vermeintlich noblen Gesten schlägt, ironischer und feiner, mit solchem Maß und so discret gestaltet, in den leisesten Tuschen, die fast dem Künstler unbewußt schienen. Es ist schlechtweg unübertrefflich. Schade, daß in den tragischen Scenen dann seine Kraft versagt. Aus dem guten Stanislaus von Laszynski, dem herkömmlich verlumpten Polen, holt Herr Gimnig eine ergötzliche Charge; aber man sollte, wenn er so

zwischen schrillen und dumpfen Tönen, vom Geflüster zum Baß und in allen bewährten Mitteln der Posse schwelgt, sein Talent doch mahnen, daß es nicht mehr unter Blasel spielt, was die jauchzende Galerie freilich vergißt. Durch eine grotesk ibsenische Maske weckt Herr Witte Erwartungen, die er nicht halten kann. In leeren Rollen mühen sich die Hartmann, Lewinsky, Fräulein Reinhold, Herr Römpler und Herr Schöne vergeblich.

'Lt

1894.

Niobe.

(Nach dem Englischen von Oscar Blumenthal. Zum ersten Mal aufgeführt am 5. Februar.)

Man braucht keinem Künstler erst zu sagen, daß die Menge dumm und wider die Kunst ist. Sie hat allerhand Verdienste, stört die Sitten nicht und nützt dem Staate. Aber sie ist der geschworene Feind der Kunst und der Künstler muß sie hassen. Sie will Ruhe und Regel. Er sucht Leidenschaft. Er möchte anders als die anderen sein, eine neue Welt, einer für

sich. Sie liebt das Uebliche, Gemeine. So ist es in ihrem Wesen, daß sie sich nicht vertragen können, und weil sie sich doch wieder auch nicht entbehren können, die Menge die Kunst und der Künstler die Menge zum Leben braucht, giebt es ewige tägliche Fehde. Man lese nur in seinen Briefen an die Sand, wie Flaubert gegen die muflerie universale heult, oder denke nur an die höhnische Wut der Huysmans, der Goncourts, der Romantik oder an das Goethe'sche: „Die Leute wissen nicht, was sie wollen, es liegt in ihnen eine Sucht, alles Große zu frondiren. Es ist keine Opposition, sondern eine bloße Frondation. Sie müssen etwas Großes haben, das sie hassen können . . . Das Große ist ihnen unbequem, sie haben keine Ader, es zu verehren, sie können es nicht dulden".

Der große Whistler sagt in seinem Ten o'clock — ich citire nach der Uebersetzung des Mallarmé: „L'art est une divinite d'essence délicate, tout en retrait". Daß er diese einsame Würde brechen und an den Geschmack des Pöbels liefern muß, ist die tragische Schuld und der tragische Fluch des Künstlers. Er leidet zwischen den Trieben, nur sich selber zu gehorchen und zugleich doch allen zu gefallen. Das geschieht jedem. Aber die anderen können vor der Wut der Menge sich verstecken. Der dramatische ist in ihrer Macht. Gavarni hat es geschildert: „Avez-vous jamais regardé attentivement non le théâtre, mais la salle? Avez-vous vu ces têtes? Je ne sais pas, après avoir vu ça, comment on a le courage de parler au public . . . Le livre, l'homme en

prend au moins connaissance dans la solitude, mais la pièce, elle est appréciée par une masse d'humanité réunie, une bêtise agglomérée." Man frage jetzt Max Halbe, den lieben, blonden, blassen Knaben.

Ueber die Bühne herrscht der Dumme. Der Dumme richtet. Er macht Ruhm und Schande. Er theilt Sieg und Niederlage aus. Er giebt die Gesetze. Was gemeine Triebe trifft, gefällt. Was Geschmack verlangt, versagt. Edles zu meiden, dem Tierischen zu schmeicheln, dümmer als der Dumme noch zu sein, das ist die Seele der theatralischen Kunst. Sie wird es bleiben, so lange wir nicht das berühmte „Flohtheater" des Arthur Schnitzler haben, diese Nuß von winziger Bühne für die hundert guten Europäer — und wer weiß denn, ob es hundert sind, da man doch höchstens ein Dutzend kennt.

Der Dumme herrscht. Das ist sehr ungemütlich. Aber es geht noch, wenn der Dumme unverdorben ist. Der Künstler muß freilich auf Tiefe, Sinn und jede Feinheit dann verzichten. Doch bleiben die natürlichen Instinkte: Liebe, Haß, Rache, Hunger, Spott. In ihrer Welt kann er noch immer wirken. Aber wehe, wenn der Dumme durch „Bildung" verdorben ist! Was ihm fehlt, kann sie nicht geben und sie nimmt ihm die einfachen, gesunden, letzten Triebe der Natur, die angeborenen Menschlichkeiten weg. Sie leert ihn aus und er muß sich künstlich füllen: er wird Fanatiker der Regel, an der er alles wie mit einer Elle mißt. Er verliert Natur, ohne doch Kultur zu finden. Er hat keinen Instinkt

mehr und hat noch keine Vernunft. So kann er nicht fühlen; nichts kann auf ihn wirken, weil ja die Organe fehlen. Er muß sich an die Muster halten. Er braucht Gesetze. Er braucht Normen. Er braucht Dogmen. Wer soll ihm, da ihm das Gefühl nichts sagt, wer soll ihm sonst sagen, was gut, was schlecht sei? Er schließt: das Alte ist gut, weil es für gut gilt — der lange Ruhm verbürgt es; also, was dem Alten gleicht, ist auch gut; das andere ist schlecht, weil es anders ist. Er haßt das Neue. Wie Janin einst sagte: „Une chose neuve? une chose neuve pour le public, allons donc! Si la Revue des Deux Mondes changeait de couleur sa couverture, elle perdrait 2000 abonnés.“ Gott schütze uns vor der Bildung der Dummen!

Die einfache, schlichte, unverdorbene Dummheit kann der Künstler dennoch treffen, wenn er sich nur an die Elemente des menschlichen Tieres hält. Ueber diese mit Bildung kombinirte Dummheit hat er keine Macht. Sie fordert unerbittlich immer nur das Alte wieder. Neues, wie es sei, muß weichen. Man konnte es gestern wieder sehen, bei der Premiere der „Niobe“ in der Wiener Burg. Es war ein Fest der kombinirten Dummheit.

Das ist eine englische Posse, von Blumenthal auf das deutsche Maaß gezähmt. Sie läßt eine Statue der Niobe, durch elektrische Drähte lebendig, von ihrem Postamente unter die Londoner treten. Diese Pose der Thebanerin von damals in der anderen Welt von heute wird mit einer amerikanisch frechen und unwiderstehlichen Verve gepackt und zu den buntesten Folgen ge-

bracht. Daß der Uebersetzer, vor der Verwegenheit der grotesken Hypothese bange, sie in einen Traum rahmt, schadet. Man hat die ewigen Visionen schon genug.

Das Stück schien sicher. Auf die Dummen, auf die Menge mußte, man denken, würde die Kraft, der drastische Wirbel seiner tollen Späße wirken, wie „Charleys Tante" wirkt, die doch neben seiner lauten und rapiden Laune blaß und träge ist. Aber die Kenner konnte diese Mischung von Phantastik mit der Wahrheit reizen, die dem letzten Drange der neuesten Kunst gefällt: denn diese Posse trifft den Wunsch der Symbolisten. Sie sind Romantik, welche doch den Naturalismus nicht vergessen kann. Sie möchten die Straße nicht lassen und möchten doch in die Wolken. Sie wollen Spuck, aber der Leben haben soll, wirkliche Geberden. Edgar Poë, Villiers de l'Isle-Adam sind gepriesen und man liest wieder E. T. A. Hoffmann. Die Jugend nimmt einen alten Gedanken des Goncourt: „Après avoir lu du Poë, la Révélation de quelque chose dont la critique n'a point l'air de se douter. Poë, une littérature nouvelle, la littérature du XX. siécle: le miraculeux scientifique, la fabulation par A et B, une littérature à la fois monomanique et mathématique . . De l'imagination à coup d'analyse, Zadig juge d'instruction, Cyrano de Bergerac élève d'Arago. Et les choses prenant un rôle plus grand que les êtres". Solche Triebe melden sich. Der sens du merveilleux de cette vie wird die Losung. Und was könnte hoffmanesker als diese elektrische Niobe sein? Das Stück schien sicher.

Das mußte den Direktor locken, welcher endlich wieder einen Treffer braucht, der seit dem „Heiratsnest" fehlt.

Aber er rechnete ohne die kombinirte Dummheit. Das ist ein arger Fehler. Man spielt doch nicht für die Gallerie. Die lachte freilich. Die Menge lachte. Und die Kenner klatschten. Der Jubel wuchs mit jeder Scene, unter der parodistischen Kraft der Schratt, die unvergleichlich war. Aber da wehrten sich die Kombinirten. Sie rotteten sich zusammen und störten. Sie wollten nicht lachen. Ihre „Bildung" erlaubte es nicht. Wie? Eine Statue wird lebendig? Kann sie denn das? Kann Marmor denn elektrisch werden? Woher weiß diese Griechin englisch? Hat man Aehnliches gesehen? Wo wäre das, in der ganzen Geschichte der Burg? So schwelgten sie kritisch und waren unendlich gescheidt, bis es gelang, die Stimmung zu verderben: denn sie dürfen nicht dulden, daß man in der Burg ein Stück spielt, das nicht seit zwanzig Jahren mit zwanzig Namen schon gespielt wird.

Das fünfte Jahr.

Die Direction des Doctor Burckhard geht jetzt in das fünfte Jahr.

Als Laube, es war 1849, über sein Decret verhandelte und ein Provisorium von fünf Jahren verlangte, fragte der Graf Grünne: „Warum wollen Sie gerade fünf Jahre?"

„Weil ich in den ersten Jahren genöthigt bin, mir sehr viele Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im Wesentlichen nur verhaßt — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre."

Die Direction des Doctor Burckhard geht jetzt in das fünfte Jahr. Jener erste Theil ist redlich gethan: Feinde sind genug. Nun wäre es wohl an der Zeit, auch an den anderen zu denken.

Feinde sind genug, im Hause, bei der Presse, unter den Laien, rings. Das ist auch gar kein Wunder: denn er hat redlich „aufgeräumt und abgesetzt". Der alte Schlendrian, der seit Wilbrandt wuchs, ist weg. Es giebt wieder Ordnung und Zucht. Er hat jenen unerträglichen Dünkel der verzogenen Greise gebrochen, der jeden Ernst, jede Arbeit, jede ruhige Entwicklung

störte. Ein Berliner Autor erzählt gern eine Antwort, die ihm von einem Director der Burg gegeben wurde. Es handelte sich um eine Besetzung. Der Autor schlug eine Schauspielerin vor. Da meinte der Direktor: „Ja, die wär' freilich ausgezeichnet! Sie ist ja wie geboren für diese Rolle! Aber wird sie es denn thun? Glauben Sie denn, daß sie es thun wird? Ich fürchte, ich fürchte — sie wird nicht wollen. Es ist ungeheuer schwer, sie zu einer neuen Rolle zu kriegen. Ich will ja alles versuchen. Ich fahre heute noch zu ihr und werde sie bitten. Aber ich fürchte, ich fürchte!" Derlei ist jetzt nicht mehr möglich. Die Herrschaften dürfen es nicht mehr als eine Gnade betrachten, ihre Pflicht zu thun. Die Schauspieler wissen wieder, daß sie dem Director zu gehorchen haben. Auch werden die Rollen nicht mehr nach der Anciennität vergeben; Talent sieht sich gefördert, auch wenn es nach den Jahren noch nicht an der Tour ist. Und man hat wieder gelernt, daß die Darstellung, nicht der Darsteller der Zweck ist, daß der Schauspieler dem Werke, nicht das Werk dem Schauspieler zu dienen hat, daß die Laune vor der Kunst verstummen muß. So ist es jetzt durch diesen Director überhaupt erst wieder möglich geworden, ein guter Director zu sein. Aber wird er nun diese Möglichkeit, die sein Verdienst ist, auch nützen? Das ist die Frage. Die Saison, die eben beginnt, wird die Antwort sein.

Es ist sein Verdienst, daß ein guter Director jetzt wieder möglich ist. Nun müßte man sich verständigen, was denn, wer denn eigentlich ein guter Director ist.

Ein guter Director braucht darum noch nicht der vollkommene Director, der ideale Director zu sein. Den könnte man leicht definiren. Alles Treiben der Menschen ist schließlich immer nur ein Gleichniß und man darf mit Goethe denken: „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgiltig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln.“ Der Mensch will sich in Thaten äußern, draußen seine innere Welt gestalten. So gilt kein Thun an sich selber, durch sich selber, sondern immer nur durch die Beziehung auf den Thäter, den es verkünden soll. Nur werden freilich einige Handlungen fähiger sein, diesen als jenen auszudrücken, und je nach seiner Seele muß jeder einen anderen Stoff sich wählen. Es gilt, wenn er nicht wie in einer fremden Sprache reden und an einem widerspenstigen oder doch unzulänglichen Materiale verderben will, (wieder goetheisch zu sprechen) die „seiner Natur analogen Gegenstände“ zu finden. Wem dieser seiner Natur analoge Gegenstand, der ihn ohne Rest und Beschwerde äußern kann, die Bühne ist, der wäre allein der vollkommene, der ideale Director und seine Leitung hätte den Vorzug einer symbolischen Geltung, indem sie allmählich ein ganzes Leben, einen vollen Menschen in deutlichen Gestalten aussagen und so selber ein Werk der Kunst würde. So war der große Schröder. So war Laube. So ist Antoine. Aber in Deutschland weiß ich jetzt keinen. Darum, um nicht mit dem Wunsche das Mögliche zu erschlagen, wollen wir es zufrieden sein, wenn wir nur wenigstens einen guten Director haben.

Der vollkommene Director muß man sein. Man kann es nicht lernen. Ein guter Director kann man werden. Fleiß, Verstand, Geschmack genügen. Für den guten Director langt es, wenn er mit guten Schauspielern gute Stücke gut zu spielen weiß.

Er soll gute Schauspieler bringen. Das sind Schauspieler, welche Mittel, Bildung und genug Gefühl der Gegenwart haben, um mit ihren Gaben dem Geschmacke der Zeit zu dienen. Es brauchen nicht Künstler zu sein. Aber sie müssen von eben der Generation sein wie das Parterre. Alle dreißig Jahre wechselt die Art der Menschen, zu lieben, zu sprechen, guten Morgen zu sagen; und seine Art verlangt das Parterre von der Bühne. Das hat der Doctor Burckhard erkannt. Er hat erkannt, daß Greise, welche Künstler sie seien, nicht wirken. Er hat Jugend gebracht und, die schon vor ihm da, aber durch Ränke und Kabalen verkümmert war, in ihre Rechte gesetzt. Das ist nicht ohne manches Ungemach gegangen. Wir hatten Herrn Alsen, einen munteren Dentisten, den es plötzlich nach der Bühne gelüstete, das Fräulein Kallina und sogar dieses unglaubliche Fräulein Heppner zu dulden. Aber er darf sich doch immerhin rühmen, daß er Mitterwurzer, den größten deutschen Schauspieler, hat, und daß er bald die größte deutsche Schauspielerin haben wird, die Sandrock. Er hat Bonn, Gimnig, Zeska und die Bleibtreu gebracht. Devrient und Reimers sind unter ihm zu reifer Kraft gediehen. Er brauchte jetzt nur noch eine Naive und könnte dann jede Rolle vollkommen besetzen.

Aber gute Schauspieler allein genügen noch nicht. Sie müssen auch gut spielen. Das kann der beste nicht ohne die Hilfe der Partner. Das fehlt der Burg. Die Burg hat keinen Ton. Die Burg hat keinen Stil. Die Burg hat kein Ensemble. Jeder spielt auf eigene Faust. Der eine spielt nach links, der andere nach rechts, bald weimarisch, bald modern, jeder für sich, keiner im Ganzen. Es fehlt die Seele. Der Bonn giebt einen farbigen Richard von 1890 und die Wolter neben ihm eine marmorene Margarethe von 1780. Beides ist möglich, aber zusammen ist es nicht möglich. Man kann zeichnen und man kann malen, aber halb gezeichnet und halb gemalt ist es gar nichts. Man stimme den Bonn auf die Wolter oder man stimme die Wolter auf den Bonn, aber stimmen muß es. Stimmung seiner Kräfte ist die erste Pflicht eines Directors, wenn er ein guter heißen will.

Und endlich, sonst können die besten Spieler, kann der beste Stil nicht wirken: er soll gute Stücke bringen. Das ist die wunde Stelle dieser Direction. Der Herr Doctor wird da freilich sagen: Erst muß man sie haben. Wie denn? Wo denn? Welche denn? Es giebt keine und schon gar keine für die Burg, die noch tausend Bedenken zu nehmen, tausend Empfindlichkeiten zu schonen, tausend Rücksichten zu hören hat. Seit zehn Jahren haben drei Stücke den ungetheilten Beifall der Nation gefunden, die „Ehre", der „Talisman" und die „Jugend", und alle drei sind an der Burg nicht möglich. Wie will man da gute Stücke? Woher denn? Daß der Director am Ende selber noch ge-

schwind zum Dichter werde, ist doch wohl nicht gut zu verlangen.

Die Klagen sind gerecht. Aber sie sind nicht neu. Es liegt in der Sache, daß die Dichtung nie den Bedürfnissen der Bühne genügen kann. Laube schreibt einmal: „Das Contingent neuer deutscher Stücke für 1853 war ausgiebiger als sonst. Es lieferte drei Erfolge und unter diesen Ein gutes Stück.“ Wenn ein Jahr zwei gute Stücke bringt, ist es viel und man soll doch dreihundert Mal spielen. Dieses Unverhältnis ist alt und schon Schiller erkannte, daß deswegen die Bühne nicht bestehen kann, wenn es nicht gelingt, „denen oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen, alterthümlichen Grund unterzulegen“, indem man es versteht, „auch dasjenige zu erhalten, was früher geleistet worden . . . dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß.“ Und man mag im ersten Hefte der trefflichen „Theatergeschichtlichen Forschungen“*) von Berthold Litzmann (über das „Repertoire des weimarischen Theaters unter Goethe“) nachlesen, wie emsig dieser Rath gehalten wurde: römisches Lustspiel, griechische Tragödie, französisches Trauerspiel, italienische Posse wechselten bunt und nur so konnte es allein gelingen, daß Goethe am Ende sechshundert Stück auf dem Laufenden hatte, da er doch nur vierundachtzig aus dem alten Bellomo'schen Repertoire genommen, was also eine Erneuerung zu sieben Achtel bedeutet.

Es war die Losung Goethes: „Nur auf ein

*) Hamburg, Verlag von Leopold Voß. Bisher 8 Hefte.

Repertorium, welches ältere Stücke enthält, kann sich eine Nationalbühne gründen." Das war auch die Losung Laubes. Es ist die Losung der Comédie française. Es muß die Losung jeder Leitung sein, die nicht bloß rasche Geschäfte, sondern eine ernstliche Förderung der Bühne will. Es muß die Losung der Burg sein. Experimente sind nicht ihre Sache! man ist da wohl schon für Hauptmann eher zu weit gegangen. Die Zweifel und Versuche der Zeit lasse sie draußen entscheiden. Vor Neuerungen und Wagnissen darf sie zaudern. Nur der definitive Werth soll ihr gehören. Sonst mag sie sich getrost an die Vergangenheit halten. Die wird noch immer ihre Zukunft am besten verbürgen, wenn man es nur versteht, ihr Leben zu geben. Mounet-Sully hat einmal gesagt: on crée toujours le répertoire — wenn der rechte Künstler über die alten Rollen kommt, sind sie immer neu. Jedes Geschlecht hat zu dem ewigen Gehalte der anerkannten Werke wieder ein anderes Verhältniß. Wer es in seine Form zu bringen weiß, bringt ihm ein neues Stück. L'Arronge hat mit dem „Don Carlos" Casse gemacht und die Leute konnten sich nicht genug wundern, wie famos doch eigentlich dieser Schiller sei. So ist die Frage nach Stücken im Grunde nur wieder die Frage nach Stil und Stimmung. Hat der Director erst aus seinen neuen Kräften einen neuen Stil gewonnen, dann sorge er sich nicht um neue Stücke: er braucht dann nur die alten zu spielen und alle werden plötzlich neu sein.

Der Herr Doctor Burckhard hat ein administratives

Talent gezeigt: der alte Schlendrian ist weg. Er hat ein kritisches Talent gezeigt: er merkte die Fehler und Mängel. Und es ist sein Verdienst, daß es so endlich jetzt möglich wurde, das Talent des Directors zu zeigen, der die Elemente ins Ganze bringt. Aber nun wäre es allmählich auch an der Zeit. Seine Direction geht jetzt schon in das fünfte Jahr.

Die Schmetterlingsschlacht.

(Komödie in vier Acten von Hermann Sudermann. Zum ersten Mal aufgeführt am 6. October.)

„Freilich, Humor müßtest Du haben, dann ließe sich manches ertragen," sagt in der „Ehre" Graf Trast dem Robert, der ohne Ende über die Schlechtigkeit der Menschen flennt. Diese Worte geben eine prächtige Formel der Entwicklung von Hermann Sudermann. Er hat Humor gewonnen und so wurde er aus einem Redner und Moralisten jetzt erst dramatisch.

Robert ist ein Redner der Entrüstung gegen die Welt, die seinen Wünschen nicht paßt. Er stellt an sie Forderungen, die sie nicht halten kann, und weil sie anders ist, als er sie dachte, tobt er. Das ist die Stimmung vieler Jünglinge, die unter dem Streite ihrer

Seele mit dem Leben leiden. Es ist die Stimmung aller Einwanderer aus engen in weite Verhältnisse, wo sie sich denn mit ihren alten Gedanken in die neuen Dinge nicht mehr finden. Es ist die Stimmung der plötzlich großen Städte, da dort die Erwachsenen jetzt anders leben sollen als die Kinder erzogen wurden. Sie können die innere Welt mit der äußeren nicht versöhnen; die Dinge sind mächtiger, brechen ihr Gemüth und zwingen sie. Was thun? Robert Heinecke tobt. Willy Janickow will in Genuß und Rausch vergessen. Der Dr. Weiße spöttelt sich feige am Schicksal vorbei. Regierungsrath von Keller dienert und strebt. Der Pfarrer Hefterdingk verzichtet und entsagt. Empörung oder Ergebung — das ist die Wahl. Manche werden Kämpfer und verderben. Für andere ist, wie der Dr. Weiße sagt, „die Tragik nicht erfunden": sie ducken sich, trotten so dahin und lassen sich geduldig von den Dingen treiben, „von den Ereignissen schaukeln", wie Trast sagt. Oder sie denken mit dem Pfarrer: „Wir sind alle arme Schächer", gewöhnen sich „das Wünschen und das Verachten" ab und sind es zufrieden, wenn sie nur in einem stillen Winkel für sich walten dürfen. So giebt es allerhand Abfindungen, wie man sich in die Dinge ergeben kann. Sie mögen recht nützlich sein, aber dramatische Lösungen sind sie nicht, auf der Bühne können sie nicht gelten: weil die Menge instinctiv vom Drama mit Gefühlen entlassen werden will, die für das Leben tauglicher, thätiger, tüchtiger machen, getröstet und stark.

Die Magda ist auf dem Wege zu einer dramatischen Lösung. Sie sagt: „Schuldig müssen wir werden,

wenn wir wachsen wollen. Größer werden als unsere Sünde, das ist mehr werth als die Reinheit, die ihr predigt." Das soll wohl heißen: es ist gesund zu sündigen und fehlen, weil wir in der Schuld erst fühlend erkennen, daß man schlecht handeln und doch gut bleiben kann, daß die Dinge unsere Thaten, nicht unsere Gesinnung vergewaltigen und daß so der Mensch, wenn er auch zu häßlichen Werken getrieben wird, in sich nicht häßlich ist. Das ist es, was ich Humor nenne: wenn man die Menschen nicht bloß von einer Seite sieht (wo dann der Ton des Bußpredigers nicht leicht zu vermeiden ist), sondern sie so lange um sich dreht, bis man auch das Geringe an den Großen, an den Schlimmen doch auch das Liebe sieht. Um den sittlichen Werth dieser Anschauung frage ich nicht, weil er das Theater nichts kümmert; aber man kann ihren dramatischen Werth nicht verkennen: denn durch sie wird es möglich, die Leute versöhnt und mit einer Beschwichtigung aus der Vorstellung zu schicken, die sie morgen wieder tapfer an ihre Pflichten gehen läßt, mit jener Läuterung, die nun die Menschheit einmal von der Bühne verlangt. Deswegen ziehe ich die „Schmetterlingsschlacht" den anderen Stücken von Sudermann vor: denn hier sind die Gestalten nicht mehr von einem Entrüsteten, sondern von einem begreifend Verzeihenden gesehen, der die menschliche Mischung aus Schmach und Güte kennt. Ja, ich ziehe sie deswegen allen deutschen Stücken der letzten Jahre vor: denn man geht aus ihr mit einer philosophischen Heiterkeit heim, die keinen Groll mehr gegen die Welt erlaubt und Muth, das

Leben zu bestehen, giebt. Dieser Geist der Milde und Geduld, der freilich mit der kleinlichen, witzelnden, immer in den Dingen befangenen Weise der Berliner unverträglich ist, kann wohl fordern, daß man das unangenehme Thema und die paar Scenen vergißt, die man lieber anders hätte.

Noch mehr. Das Stück hat, was sonst den deutschen Stücken von heute fehlt: eine dramatische Sprache. Den anderen will es nicht gelingen, die drei Sprachen jeder Rolle zu vereinen. Jede Rolle hat drei Sprachen: sie spricht, was die Scene braucht, Worte der Situation; sie spricht, was die Figur braucht, Worte ihrer Psychologie; und sie spricht, was die Handlung braucht, Worte der dramatischen Fabel. Jeder Satz, der auf der Bühne gesprochen wird, soll diese drei Bedeutungen haben: eine scenische, eine für den Sprecher charakteristische und eine zur Bewegung des Stückes. Das ist die Gabe der Franzosen, besonders von Dumas und Becque. Den heutigen Deutschen fehlt sie. Die strengen Naturalisten, wie Arno Holz und Johannes Schlaf, helfen sich, indem sie auf Handlung und Psychologie verzichten: sie bringen nur Worte der Situation; diese freilich mit einer unendlichen Treue. So auch Hauptmann, indem er jede Fabel läßt und, wenn er schon je psychologisch wird, es durch die anderen thut: er braucht drei, vier Rollen herum, um eine in der Mitte zu erklären (man denke an den „Collegen Crampton“). Die Personen von Blumenthal oder Kadelburg bringen wieder bloß Worte der Handlung. Die Einheit der drei Sprachen ist nur Sudermann und nie noch ist sie ihm wie hier

gelungen, wo jede Rede ungezwungen aus der Situation kommt und doch auch die Seele des Sprechers verräth nnd schon wieder ein Mittel ist, die Handlung zu treiben.

Nun hat man freilich allerhand Einwendungen gegen das Stück.

Man sagt, daß seine Gestalten nicht neu sind. Das ist wahr: sie waren alle schon in seinen anderen Stücken. Aber das mußte er wohl. Deutlicher konnte er ja jene Wandlung vom Pessimistischen ins Goetheische nicht zeigen, als wenn er gerade den alten Dingen das neue Licht gab: die Mutter Heinecke ist wieder da, aber jetzt wird man erst gewahr, wie unsägliche Güte auch diese alte Kupplerin noch hat; Else ist schließlich die Alma wieder, aber man kann ihr hier, wie Philinen, nicht zürnen; Rosi ist Clärchen, aber man sieht, wie leicht auch sie Alma werden könnte.

Dann heißt es, daß Sudermann theatralisch ist. Das ist er gewiß. Er kennt alle Mittel der Bühne und wendet sie an. Er bringt nicht den rohen Stoff, sondern richtet ihn her. Die Wahrheit genügt ihm nicht; sie soll wirken. Er schildert etwa den Streit eines Geizigen mit seinem Commis, der ihm kündigen will. Da ist es nun sehr wahr, daß der Geiz schließlich über den Zorn siegt. Aber er drückt das so aus, daß er den Geizigen sagen läßt: „Sie sind ein Schuft! Sie sind ein Betrüger! Sie sind ein Gauner! Wollen Sie mein Compagnon werden?“ Gewiß ist das unwirklich, weil hier in einer Minute geschieht, was im Leben doch eine Stunde brauchen würde, gerade wie der dritte Richard über die Anna in einer Scene ver-

mag, was ihn im Leben doch wohl ein Jahr gekostet hätte. Ich verstehe, daß das den Naturalisten nicht paßt, die nichts als die volle Wirklichkeit gelten lassen wollen. Aber daß eben die Leute, die sonst den Naturalismus nicht genug verdammen können, jetzt plötzlich nach Gründen der Naturalisten richten, das verstehe ich nicht. Und sie sollten wenigstens nicht vergessen, daß es ja löblich ist, Prinzen seine Meinung zu sagen, aber doch immer nur mit dem Hut in der Hand.

Endlich heißt es, daß das Stück unsittlich ist. Das würde ja an seiner Bedeutung nichts ändern; doch dürfte man es dann freilich an der Burg nicht spielen, da es nun leider einmal Sitte ist, Mädchen in die guten Theater zu führen. Aber ich meine: in einem Hause, wo die Nonne Hero den ersten Herrn, der es wünscht, gleich in ihre Kammer läßt, wo ein noch nicht vierzehnjähriges Ding das Alphabet der Liebe übt, bis die Lerche ruft, wo die Frau Gräfin Adelheid mit ihrem Bedienten nächtlich flirten darf, von der Cleopatra und Messalina gar nicht zu reden — da können die lieben kleinen Comtessen wohl schon auch noch diesen dritten Akt vertragen, der schließlich nichts bringt, als daß eine fidele Witwe mit ihrem Freund champagnisirt.

Die Darstellung hat man mit Recht eine „glänzende" genannt. Die herrliche Hartmann weckt in ihrer letzten Scene einen Sturm, der nimmer enden will. Es ist freilich ein bißchen, was die Franzosen ein couplet nennen: eine Arie für sich, die nur die Bravour des Schauspielers zeigen soll, ohne recht in die Absichten seiner Rolle, in den Ton des

Stückes zu stimmen. Doch möchte man es um keinen Preis missen. Und Baumeister und Mitterwurzer mit zwei unvergeßlichen Gestalten, Herr Reimers und Fräulein Sandrock, die durch Takt und Maß gefährliche Rollen retten, die Hohenfels, Frl. Hruby, die nie wirksamer war, und Herr Zeska — es giebt doch noch immer keine andere Bühne deutscher Sprache, die ähnliches vermag.

1895.

Klein Eyolf.

(Schauspiel in drei Aufzügen von Henrik Ibsen. Zum ersten Mal aufgeführt am 27. Februar.)

Alfred Allmers, vormals Stundenlehrer, dem es recht knapp und traurig ging, aber jetzt, da er reich geheirathet hat, Gutsbesitzer und Schriftsteller, kommt aus den Bergen heim. Rita, seine Frau, eine „schöne, ziemlich hochgewachsene, üppige, blonde Dame von ungefähr dreißig Jahren", und Fräulein Asta Allmers, seine jüngere Stiefschwester, die „schlank ist, dunkles Haar und tiefe, ernste Augen hat", finden ihn sehr

verändert. Er ist so heiter und hell. Sie denken, daß er gewiß recht fleißig an seinem Buche geschrieben hat, an dem großen Buche über „die menschliche Verantwortung". Aber das ist es nicht. Sie irren. Er hat die ganze Zeit an dem Buche nicht eine Zeile geschrieben. Und er wird auch nicht mehr an ihm schreiben. Nein. Er wird überhaupt nicht mehr schreiben. Es hat ja gar keinen Sinn. „Denken, das umfaßt das Beste, was in uns ist. Was zu Papier gebracht wird, das taugt nicht viel." Er hat einsam gesonnen und gedacht und er weiß jetzt, was er soll. Er will es eben sagen, vor den zwei Frauen und seinem lahmen Söhnchen Eyolf, das seit einem Sturze hinkt, als es klopft und die Rattenmamsell kommt. Das ist eine „kleine, schmächtige, eingeschrumpfte Person, alt und grauhaarig, mit scharfen, stechenden Augen. Sie trägt ein altmodisches geblümtes Kleid, ein schwarzes Schultermäntelchen und einen schwarzen kapuzenähnlichen Hut. In der Hand hat sie einen großen rothen Regenschirm und am Arm ein schwarzes, an eine Schnur befestigtes Säckchen." Eigentlich heißt sie Fräulein Warg, was so viel als Wolf bedeutet, aber die Leute nennen sie die Rattenmamsell, weil sie durch das ganze Land zieht und die Ratten fängt. Sie fragt an jeder Thüre, ob die Herrschaften nicht „irgend etwas Nagendes im Hause haben". Das läßt sie dann durch ihren süßen Goldmops, ein niedliches Hündchen mit breiter, schwarzer Schnauze, das sie in dem Säckchen trägt, aus dem Keller herauf und von den Dachböden herunter und aus den Löchern heraus locken, während sie auf einer

Maultrommel spielt. So wandern sie dann an das Meer, sie voran, die immer auf der Maultrommel spielt, hinter ihr der Goldmops, und die reizenden kleinen Ratten folgen und sie tritt in ein Boot und der Goldmops schwimmt und die herzigen Thierchen ertrinken. Aber da man hier bei Allmers nichts für sie zu thun hat, geht sie wieder und auch der Knabe geht, im Garten zu spielen. Nun kann Alfred den Frauen erzählen, wie wunderlich ihm in den Bergen geschah, da er einsam wanderte und mit sich sann. Da dachte er nicht mehr an sein Buch, das sonst seine „Lebensaufgabe“ war. Er hatte plötzlich das Gefühl, damit „seine besten Anlagen geradezu zu vergeuden und zu mißbrauchen“. Und immer wuchs in ihm der Gedanke an die „höheren Pflichten, die auf ihn Anspruch machten“: der Gedanke an Eyolf, den guten und seit jenem unseligen Fall vom Tisch so hilflosen Knaben. Dem will er nun allein gehören, seiner Bildung und seinem Glücke, um alle die reichen Möglichkeiten, die in seiner Kinderseele dämmern, recht zu pflegen. Indem er das feierlich gelobt und die Frauen um ihre Hilfe bittet, kommt der Ingenieur Borgheim, ein „junger Mann von etwa dreißig Jahren, mit gerader Haltung und von frischem, fröhlichem Aussehen“, der Asta zu einem Spaziergange holt. Als sie fort und die Gatten allein sind, stürzt Rita an seinen Hals und weint. Er weiß es erst gar nicht gleich zu deuten, bis sie ihm sagt, daß sie das Kind haßt, daß sich zwischen ihn und sie stellt und sie um seine Liebe bringt, da sie allein und ungetheilt für sich verlangt. Sie verwünscht es.

Sie möchte es nie geboren haben. Sie will nicht Mutter, sie will Geliebte sein.

Ich will nichts wissen von Deiner stillen Innigkeit. Ich will Dich ganz und gar besitzen! Und für mich allein! So, wie ich Dich besaß in der ersten, wundervollen, schwellenden Zeit. (Heftig und hart.) Ich lasse mich nie und nimmermehr mit Resten und Ueberbleibseln abspeisen, Alfred!

Allmers (sanftmüthig). Mir scheint, hier gäbe reichlich Glück für uns alle Drei, Rita!

Rita (höhnisch). Dann bist Du genügsam. (Setzt sich an den Tisch links). Jetzt höre mich an.

Allmers (nähert sich). Nun? Was?

Rita (blickt mit mattglänzenden Augen auf ihm auf). Als ich gestern Abend Dein Telegramm erhielt. —

Allmers. Jawohl? Was dann?

Rita. — Da kleidete ich mich in Weiß —

Allmers. Ich sah, daß Du weiß gekleidet warst, als ich ankam.

Rita. Das Haar hatte ich aufgelöst —

Allmers. Dein üppiges, duftendes Haar —

Rita. — daß es hinabfloß über den Nacken und Rücken —

Allmers. Ich sah es. Ich sah es. Ach, wie warst Du schön, Rita!

Rita. Ueber beiden Lampen waren rosenrothe Schirme. Und wir waren allein, wir zwei. Sonst niemand wach im ganzen Hause. Und Champagner stand auf dem Tisch.

Allmers. Von dem trank ich nicht.

Rita (blickt ihn mit Bitterkeit an). Nein; da hast Du recht. (Lacht herb auf.) „Der Champagner war da, doch Du trankst ihn nicht", — wie es im Gedichte heißt.

(Sie steht vom Lehnstuhl auf und geht, als ob sie müde wäre, zum Sopha hin, auf das sie sich in halb liegender Stellung niederläßt.)

Allmers (geht durch's Zimmer und bleibt vor ihr stehen). Ich war so erfüllt von ernsten Gedanken. Ich hatte mir vorgenommen, von unserem künftigen Leben mit Dir zu reden, Rita. Und vor allen Dingen von Eyolf.

Rita (lächelnd). Das thatst Du ja auch, bester Alfred.

Allmers. Nein, ich kam nicht dazu. Denn Du begannst Dich zu entkleiden.

Rita. Jawohl, und derweilen sprachst Du von Eyolf. Entsinnst Du Dich nicht? Du fragtest, wie es denn mit klein Eyolfs Magen stände.

Allmers (sieht sie vorwurfsvoll an). Rita —!

Rita. Und darauf gingst Du in Dein Bett. Und schliefst ganz ausgezeichnet.

Allmers (schüttelt den Kopf). Rita, — Rita!

Rita (legt sich ganz auf's Sopha und blickt zu ihm auf). Alfred?

Allmers. Ja?

Rita. „Der Champagner war da, doch Du trankst ihn nicht."

Allmers (fast schroff). Nein. Ich trank ihn nicht. (Er geht von ihr weg und stellt sich unter die Gartenthür. Rita liegt eine Weile mit geschlossenen Augen regungslos da.)

Rita (springt plötzlich auf.) Aber eines will ich Dir sagen, Alfred.

Allmers (dreht sich um). Nun?

Rita. Du solltest Dich nicht so sicher fühlen!

Allmers. Sicher? Wieso?

Rita. Nein, Du solltest nicht so sorglos sein! Nicht gar so gewiß, daß Du mich in Deiner Tasche hast!

Allmers (nähert sich). Was meinst Du damit?

Rita (mit bebenden Lippen). Niemals bin ich Dir auch nur in meinen Gedanken untreu gewesen, Alfred! Keinen einzigen Augenblick.

Allmers. Das brauchst Du mir nicht erst zu sagen, Rita. Ich kenne Dich ja so gut.

Rita (mit funkelnden Blicken). Aber verschmähst Du mich —

Allmers. Verschmähen —! Ich begreife nicht, wo Du hinaus willst! —

Rita. O, Du weißt nicht, was alles in mir aufkommen könnte, wenn —

Allmers. Wenn?

Rita. Wenn ich jemals merken sollte, daß Du Dich nicht mehr um mich kümmerst. Mich nicht mehr so lieb hättest, so wie früher.

Allmers. Aber, meine liebste Rita, — des Menschen Umwandlung mit den Jahren, — die muß ja doch in unserm Verhältniß auch einmal vor sich gehen. Ebenso wie bei allen andern.

Rita. Bei mir niemals! Und auch bei Dir will ich von einer Umwandlung nichts wissen. Ich

könnte es nicht ertragen, Alfred. Ich will Dich für mich allein behalten.

Allmers (sieht sie bekümmert an). Du hast ein furchtbar eifersüchtiges Gemüth —

Rita. Ich kann mich nun einmal nicht umschaffen. (Drohend.) Zerstückelst Du Dich zwischen mir und jemand anders —

Allmers. Was dann —?

Rita. Dann räche ich mich an Dir, Alfred!

Allmers. Und womit könntest Du Dich rächen?

Rita. Das weiß ich nicht. — O doch, ich weiß es schon.

Allmers. Nun?

Rita. Ich gehe hin und werfe mich weg.

Allmers. Du wirfst Dich weg, sagst Du?

Rita. Jawohl, das thu' ich. Ich werfe mich dem ersten Besten in die Arme.

Allmers (blickt sie mit Wärme an und schüttelt den Kopf). Das thust Du niemals, — Du ehrliche, stolze, treue Rita, Du.

Rita (schlingt die Arme um seinen Hals). O, Du weißt nicht, wozu ich fähig wäre, wenn Du — wenn Du nichts mehr von mir wissen wolltest.

Allmers. Wenn ich von Dir nichts wissen wollte, Rita? Daß Du nur so reden kannst!

Rita (halb lachend, indem sie ihn losläßt). Ich könnte ja ihn in's Garn locken, — den Wegbaumeister, der immer herkommt.

Allmers (erleichtert). Ach, Gott sei Dank, — Du scherzest also nur.

Rita. Keine Idee. Warum nicht den ebenso gut wie jeden Andern?

Allmers. Nein, der ist gewiß schon so ziemlich gebunden.

Rita. Umso besser! Dann nähme ich ihn ja einer Andern weg. Ist es doch genau dasselbe, was Eyolf mir gegenüber gethan hat.

Allmers. Das hätte unser kleiner Eyolf gethan?

Rita (mit ausgestrecktem Zeigefinger). Siehst Du! Siehst Du wohl! Sobald Du nur Eyolfs Namen nennst, gleich wird Dir weich um's Herz, und Deine Stimme vibrirt! (Drohend mit geballten Händen). O, ich wäre fast versucht zu wünschen —! Nun, genug davon.

Allmers (blickt sie angstvoll an). Was könntest Du wünschen, Rita —!

Rita (heftig, indem sie von ihm weggeht). Nein, nein — das sage ich Dir nicht! Niemals!

Da kommen Borgheim und Asta zurück und man hört plötzlich vom Strande her Lärm und Angst. Es heißt, ein Kind sei ertrunken. Es wird gerufen: dort schwimmt die Krücke! Das Kind, das ertrank ist Eyolf.

Der zweite Act spielt in Allmers' Wald am Strande, unter großen alten Bäumen; hinten sieht man auf den Fjord; das Wetter ist bleiern und regnerisch, mit treibenden Nebelwolken. Da sitzt Alfred auf einer Bank und starrt in die Wogen. Asta kommt, ihn zu trösten, der gegen das Entsetzliche hadert und

grübelt, seinen Sinn zu finden — „denn einen Sinn muß es doch wohl haben; das Leben, das Dasein, das Schicksal. Das kann doch nicht alles so ganz sinnlos sein.“ Warum ist es geschehen? Warum ist es gerade ihm geschehen? Warum gerade ihm? Warum hat ihm die Rattenmamsell den unschuldigen Knaben genommen, der ihr nie was Böses gethan, sie nie gescholten, nie mit Steinen nach ihrem Hündchen geworfen? Warum? Asta redet milde zu ihm und lenkt ihn nach weiten Vergangenheiten weg, als er noch nicht verheirathet war und sie nach dem Tode der Eltern recht kümmerlich und doch so selig lebten und er sie gern seinen kleinen Eyolf hieß, ganz wie später das Söhnchen. Da kommt Rita mit dem Ingenieur, der gleich mit Asta geht. Rita erzählt den Tod des Kindes, wie sie ihn aus den Reden der Leute weiß: wie es lange tief in dem klaren Wasser unter der Brücke lag, mit großen offenen Augen. Sie weint. Aber er tröstet Sie nicht. Sie hat es nicht besser verdient. Sie hat den Knaben nie geliebt und ihre Schuld war es, daß er sich aus dem Wasser nicht retten konnte, weil es ihre Schuld war, daß er ein Krüppel wurde.

Rita (abwehrend). Alfred, — Du darfst das nicht auf mich schieben!

Allmers (immer mehr außer sich gerathend). Doch doch, ich thue es! Du warst es, die das kleine Kind sich selber überließ, während es auf dem Tische dalag.

Rita. Es ruhte so sanft in den Kissen und schlief so fest. Und Du hattest versprochen, auf das Kind acht zu geben.

Allmers. Allerdings. (Läßt die Stimme sinken.) Da aber kamst Du, Du, Du, — und locktest mich zu Dir hinein.

Rita (blickt ihn trotzig an). Ach, gestehe doch lieber, daß Du das Kind und alles miteinander vergaßest.

Allmers (in unterdrückter Wuth). Ja gewiß — (leiser). Ich vergaß das Kind — in Deinen Armen!

Rita (empört). Alfred! Alfred! — das ist abscheulich von Dir!

Allmers (leise, indem er die Hände gegen sie ballt). Zur selben Stunde verurtheiltest Du klein Eyolf zum Tode.

Rita (wild). Du auch! Du auch, wenn sich's so verhält!

Allmers. Meinetwegen, — ziehe Du nur mich auch zur Rechenschaft — wenn Du willst. Alle Beide haben wir uns versündigt. — Und deshalb war Eyolfs Tod schließlich doch eine Vergeltung.

Rita. Eine Vergeltung?

Allmers (beherrscht sich wieder). Jawohl. Ein Urtheilsspruch über Dich und mich. Jetzt geschieht uns unser Recht. In geheimer, feiger Reue scheuten wir ihn, als er noch lebte. Wir ertrugen es nicht, das Ding zu sehen, — das, womit er sich herumschleppen mußte —

Rita (leise). Die Krücke.

Allmers. Ja, eben die. — Und was wir jetzt

fortwährend Schmerz und Trauer nennen, — das sind Gewissensbisse, Rita. Weiter gar nichts.

Nein, nie können sie das wieder sühnen. Nie können sie sich ohne Schuld wieder in die Augen schauen. Zwischen ihnen muß fortan ewig eine Scheidewand, ihre Liebe muß erloschen sein. Asta kommt mit Borgheim zurück, der gleich wieder mit Rita geht. Und nun will Alfred nicht länger hier bleiben. Er muß weg. Er will mit Asta wieder leben, wie damals, in jener unvergeßlichen Zeit, die „wie ein einziger, hochheiliger Feiertag von Anfang bis zu Ende war".

Asta. Das war sie, Alfred. Aber so etwas läßt sich nicht wiederholen.

Allmers (bitter). Meinst Du, daß mich die Ehe so hoffnungslos verdorben hat?

Asta (ruhig). Nein, das meine ich nicht.

Allmers. Gut, dann fangen wir zwei unser altes Leben von neuem an.

Asta (entschieden). Das können wir nicht, Alfred.

Allmers. Doch, das können wir. Denn die Bruder- und Schwesterliebe —

Asta (gespannt). Was ist damit?

Allmers. Das ist das einzige Verhältniß, das dem Gesetz der Umwandlung nicht unterworfen ist.

Asta (erbebt und sagt leise). Wenn nun aber dieses Verhältniß nicht —

Allmers. Was nicht —?

Asta. — nicht unser Verhältniß ist?

Allmers (starrt sie erstaunt an). Nicht unser Verhältniß? Was in aller Welt meinst Du damit?

Asta. Ich sag' es Dir lieber gleich, Alfred.

Allmers. Freilich, sag's nur!

Asta. Die Briefe an die Mutter — die, die in der Mappe liegen —

Allmers. Jawohl?

Asta. Die sollst Du lesen — wenn ich fort bin.

Allmers. Warum soll ich das?

Asta (mit sich selber kämpfend). Weil Du daraus erfahren wirst, das —

Allmers. Nun?

Asta. — daß ich nicht das Recht habe, den Namen — Deines Vaters zu tragen.

Allmers (taumelt zurück). Asta! Was sagst Du da!

Asta. Lies die Briefe. Dann wirst Du's erfahren. Und es verstehen — und vielleicht auch Vergebung haben — für die Mutter.

Allmers (greift sich an die Stirn). Das kann ich nicht fassen. Nicht den Gedanken festhalten. Du, Asta, — Du wärst also nicht —

Asta. Du bist nicht mein Bruder, Alfred.

Allmers (rasch, halb trotzig, indem er sie ansieht). Nun gut; was ändert das aber eigentlich in unserem Verhältniß? Im Grunde genommen gar nichts.

Asta (schüttelt den Kopf). Alles ändert es, Alfred. Unser Verhältniß ist nicht das zwischen Bruder und Schwester.

Allmers. Mag sein. Gleich heilig ist es darum doch. Und wird immer gleich heilig bleiben.

Asta. Vergiß nicht, — daß es unter dem Gesetz der Umwandlung steht, — wie Du soeben sagtest.

Allmers (blickt sie forschend an). Meinst Du damit, daß —?

Asta (still, innig bewegt). Kein Wort mehr, Du lieber, lieber Alfred! — (Nimmt die Blumen vom Stuhl.) Siehst Du die Wasserlilien?

Allmers (nickt langsam). Sie sind von denen, die emporschießen — tief unten vom Grunde her.

Asta. Ich pflückte sie am Waldsee. Dort, wo er in den Fjord hinausfließt. (Reicht ihm die Blumen.) Willst Du sie haben, Alfred?

Allmers (nimmt sie). Ich danke Dir.

Asta (mit Thränen in den Augen). Sie bringen Dir gleichsam einen letzten Gruß von — klein Eyolf.

Allmers (blickt sie an). Von dem Eyolf da draußen? Oder von Dir?

Asta (leise). Von uns Beiden. (Nimmt ihren Regenschirm.) Gehe jetzt mit hinauf zu Rita. (Sie geht den Fußpfad hinauf.)

Allmers (nimmt seinen Hut vom Tisch und flüstert schwermüthig). Asta — Eyolf — Klein Eyolf —! (Er folgt ihr.)

Der dritte Act hat nur noch zwei Scenen. Asta zieht mit Borgheim weg. Alfred ist mit Rita allein. Aber auch er will jetzt fort, nach den Bergen, in die Einsamkeit hinauf. Da fragt Rita: Nun rathe einmal, was ich vornehmen werde — wenn Du fort bist?

Allmers. Nun, was denn?

Rita (langsam und entschlossen). Sobald Du mich verlassen hast, gehe ich an den Strand hinunter und nehme alle die armen, verkommenen Kinder mit herauf in unser Haus. Alle die ungezogenen Jungen —

Allmers. Was willst Du mit ihnen anfangen?

Rita. Ich will sie zu mir nehmen.

Allmers. Du!

Rita. Ja, ich. Von dem Tage an, an dem Du mich verlassen hast, sollen sie hier sein, alle miteinander, — als ob sie meine eigenen wären.

Allmers. An klein Eyolfs Statt!

Rita. Jawohl, an klein Eyolfs Statt. Sie sollen in Eyolfs Stube wohnen. In seinen Büchern lesen. Mit seinen Sachen spielen. Sie sollen der Reihe nach anf seinem Stuhl sitzen bei Tisch.

Allmers. Das hört sich ja an wie der reine Wahnsinn! Ich wüßte keinen Menschen in der ganzen Welt. der sich zu so etwas weniger eignete als gerade Du.

Rita. Dann muß ich mich eben selbst dazu erziehen. Mich dazu heranbilden. Mich darin üben.

Allmers. Wenn das Dein voller Ernst ist, — was Du da Alles sagst, dann muß eine Umwandlung in Dir vorgegangen sein.

Rita. So ist es auch, Alfred. Dein Werk ist das. Du hast einen leeren Raum in mir zurückgelassen. Und den muß ich versuchen mit etwas auszufüllen. Mit etwas, was gewissermaßen einer Liebe gleicht. — — — —

Allmers. Was gedenkst Du denn eigentlich für alle diese verkommenen Kinder zu thun?

Rita. Zunächst muß ich wohl versuchen, ob ich ihr Lebensschicksal mildern — und veredeln kann.

Allmers. Wenn Dir das gelingt, dann ist klein Eyolf nicht vergebens geboren worden.

Rita. Und auch nicht vergebens uns wieder genommen.

Allmers (blickt sie fest an). Eines mußt Du Dir klar machen, Rita. Es ist nicht die Liebe, die Dich zu alledem treibt.

Rita. Allerdings. Wenigstens jetzt noch nicht.

Allmers. Nun, was ist es denn eigentlich?

Rita (halb ausweichend). Du redetest ja so oft mit Asta von der menschlichen Verantwortung —

Allmers. Von dem Buch, das Du verabscheutest.

Rita. Ich verabscheue das Buch noch immer. Ich hörte aber beständig zu, wenn Du davon erzähltest. Und jetzt will ich selber weiterprobiren. Auf meine Art.

Allmers (schüttelt den Kopf). Es ist nicht wegen des unfertigen Buchs —

Rita. Nein, ich habe noch einen anderen Grund.

Allmers. Und welchen?

Rita (leise, mit einem schwermüthigen Lächeln). Ich will mich einschmeicheln bei den großen, offenen Augen, weißt Du.

Allmers (betroffen, blickt sie fest an). Vielleicht könnte ich mit dabei sein? Und Dir helfen, Rita?

Rita. Wolltest Du das?

Allmers. Ja, — wenn ich nur wüßte, ob ich könnte.

Rita (zögernd). Aber dann müßtest Du ja hierbleiben.

Allmers (leise). Versuchen wir, ob es nicht anginge.

Rita (kaum hörbar). Versuchen wir's, Alfred.

Allmers (nähert sich wieder). Da steht uns ein schwerer Arbeitstag bevor, Rita.

Rita. Du wirst schon sehen, — dann und wann wird Sonntagsruhe über uns kommen.

Allmers (stillbewegt). Dann merken wir vielleicht den Besuch der Geister.

Rita (flüsternd). Der Geister?

Allmers (wie oben). Ja. Dann sind sie vielleicht um uns — die, die wir verloren haben.

Rita (nickt langsam). Unser kleiner Eyolf. Und Dein großer Eyolf auch.

Allmers (starrt vor sich hin). Am Ende bekommen wir noch dann und wann — auf dem Lebenswege — gleichsam einen flüchtigen Schimmer von ihnen zu sehen.

Rita. Wohin sollen wir sehen, Alfred —?

Allmers (richtet den Blick auf sie). Nach oben.

Rita (nickt beifällig). Ja, ja, — nach oben.

Allmers. Nach oben, — zu den Gipfeln hinauf. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille.

Rita (reicht ihm die Hand). Ich danke Dir!

So ist dieses neue Stück von Ibsen, das man kaum mehr ein Stück nennen kann. Mit den Gewohnheiten der Bühne hat es nichts gemein und an den Forderungen der Bühne darf man es nicht messen.

Nur der erste Act mag etwa noch dramatisch scheinen und wird durch die Angst um das Kind zu einer theatralischen Wirkung gebracht. Die anderen haben nur noch Gespräche, Unterredungen von Seelen, moralische Duette. Außen geschieht gar nichts mehr. Alles geht nur noch in den Heimlichkeiten des Gemüthes vor. Die platonischen Dialoge sind dramatischer, weil sie sinnlicher sind und sich doch an Menschen bewegen, während hier Schatten über Räthsel flüstern. Kein Schauspieler kann sie spielen; so zerrinnend, verblutet und entleibt sind sie. Keine Handlung, keine Gestalt — auf alle Mittel der Bühne, die er sonst so königlich zu befehligen wußte, verzichtet ihr großer Meister hier. Er ist den Künsten der geschickten Hand entwachsen. Er will jetzt als Priester die Sorgen der Seelen verwalten. Es ist kein Stück. Es ist ein Gebet, das aus tiefer Noth schreit, Tröstungen von oben vernimmt und so zu guten Werken kommt.

Es ist nicht leicht, die Tröstungen, die es vernimmt, in eine Formel zu bringen. Sie wird neben den Extasen und Verzückungen so hymnischer Gefühle steif und knöchern scheinen. Aber man muß es doch versuchen.

Was ist, kann nur durch das menschliche Gefühl erst werden, was es sein will und soll. Es genügt nicht, daß Dinge wirklich sind. Aus sich allein werden sie noch nicht wahr. Sie brauchen das menschliche Gefühl. Nur das menschliche Gefühl hat allein die Kraft, aus wirklichen Dingen erst wahre Dinge dann zu machen. Ja, so groß kann der Zauber dieser Kraft

sein, daß auch unwirkliche Dinge selbst aus ihr wahr werden mögen. Da ist der kleine Eyolf. Der kleine Eyolf ist das wirkliche Kind von Alfred und Rita. Alfred ist in der That sein Vater. Rita ist in der That seine Mutter. Aber Alfred fehlt das väterliche Gefühl. Rita fehlt das mütterliche Gefühl. So kann aus jener Wirklichkeit das Glück einer Wahrheit nicht werden. Der kleine Eyolf ist nur „etwas Nagendes im Hause". Er stirbt an dem Unvermögen, durch sich selber aus dem wirklichen ein wahres Kind zu werden. Asta ist in der That gar nicht die Schwester von Alfred. Aber er fühlt sie als Schwester, sie darf ihn als Bruder fühlen. So wird sie durch dieses Gefühl, ohne es wirklich zu sein, seine wahre Schwester. Wir haben in nnserem Gefühle die Macht, den Dingen Leben oder den Tod zu geben. Sie können ohne unser Gefühl nicht sein; sie brauchen es, in die Wahrheit zu kommen; ja es kann sie aus nichts schaffen. So steht vor der Thüre unserer Gefühle eine bittende Welt, die fleht, daß wir sie wahr machen möchten. Hüten wir uns, ihre schönen Möglichkeiten zu vergeuden! Lasset uns nicht Tyrannen sein, die den Dingen ihr Recht auf Wahrheit nehmen! Lasset uns den Tod aus unserer Nähe treiben, indem wir allen Dingen das Leben geben, ihr Wesen erkennend und bekräftigend aus unserem Gefühle. Lasset uns nicht nach den Dingen jagen: sie vermehren uns nicht — wenn wir sie fühlen, brauchen wir nicht erst auf sie zu warten, weil wir selber sie uns aus uns selber schaffen können; wenn wir sie nicht fühlen, können sie nicht kommen, weil sie

ohne uns nicht lebendig werden. Aber lasset uns doch auf die Wünsche der Dinge hören, weil sie Gefühl in uns entbinden können, das sich sonst nicht regen würde. Und so lasset uns diese große Einheit der Gefühle mit den Dingen finden, wo endlich draußen in der Welt nichts mehr ist, das nicht vom Feuer unserer Seele brennen würde, und auch tief in unserer Seele nichts mehr ist, das nicht draußen durch die Welt in hellen, farbigen Gestalten schritte.

II.

Wer ein Werk von Ibsen nach dem anderen hernehmen, seinen Sinn suchen und seine Art verzeichnen würde, würde damit die ganze Entwicklung der Literatur seit sechzig Jahren verzeichnen. Sie begann in der Nachfolge der großen Muster, schwelgte romantisch, rettete sich in das Leben, wollte dem Verstande dienen, wurde verführt durch die Räthsel der Nerven und kehrt jetzt aus dem Symbolischen am Ende in das Gefühl ein, daß es das Amt der Kunst ist, das Leben zu deuten, jedes Ding als ein instar omnium zu nehmen und die „würdigste Auslegerin der Natur“ zu sein. So ist er der Reihe nach Epigone, Romantiker, Realist, kritisch, psychologisch und symbolistisch gewesen. Es gelang ihm nicht immer ganz, was er wollte; aber er wollte doch immer die Absichten der Zeit. Das ist seine Bedeutung: die anderen, bis auf zwei, drei, stellen nur Phasen dar, aber er drückt das Ganze aus.

Jetzt zieht der mächtig sinnende, über alle Triebe, ja Launen der Zeit gebietende Greis die letzten Schlüsse seiner Weisheit. Er hat im „Solneß“ das Schicksal des Künstlers verhandelt. Er verhandelt hier die Pflicht des Menschen. Diese scheint ihm darin, daß er berufen ist, aus seinem Gefühle den Dingen gerecht zu werden. Er soll eine Harmonie seiner inneren mit der äußeren Welt suchen. Wie Epiktet schon sagte: *ταρασσει τους ἀνθρωπους οὐ τα πραγματα, ἀλλα τα περι των πραγματων δογματα.* Die *δογματα* und die *πραγματα* zu vereinen, bis sie sich gleichen, ist die menschliche Pflicht. Wir haben in unserem Gefühle die Macht, den Dingen Leben oder den Tod zu geben. Sie sind erst, wenn wir sie fühlen; sie sterben, wenn wir sie nicht fühlen. So steht vor der Thüre unserer Gefühle ewig eine bittende Welt von Dingen, die wir beleben sollen. Hüten wir uns, ihre schönen Möglichkeiten zu vergeuden. Wir dürfen den Dingen, die sich melden, ihre Gebühren nicht schuldig bleiben. Sonst versündigen wir uns nicht nur an ihnen, sondern noch mehr an uns selber: denn, indem sie Gefühle von uns fordern, wecken sie Gaben in uns auf, verwandeln uns und führen uns empor. Wir werden von den Dingen erzogen, wenn wir die Kraft haben, ihren Forderungen zu dienen. Das ist der Sinn des kleinen Eyolf: er mahnt zur Einheit der Seele mit der Welt. Er warnt vor dem Dünkel der Romantiker, die aus sich die Dinge vergewaltigen, wie vor der Furcht der Pessimisten, die in sich die Dinge vergessen wollen. Daß wir der Ordnung der Natur thätig gehorchen sollen, bis am Ende so das stille Ge-

müth in Bescheidenheit ein reiner Spiegel der Welt wird, ist seine Lehre.

Wer das so innig, so tief, so edel fühlen, schauen, wissen konnte, ist ein großer Philosoph. Wer es so zart, so flehentlich und so berückend, daß es oft wie Gebet und Litanei klingt, sagen konnte, ist ein sehr großer Dichter. Aber ein größerer Dramatiker hätte es nun auch noch gestalten müssen, das Ewige ins Tägliche verkleiden, das Unendliche ins Endliche stellen, das Wesen formen, es in eine Fabel bringen müssen, die schon durch ihren bloßen Schein allein zu rühren, zu bewegen, zu reinigen vermag. Das wird hier an einem Manne versucht, der, eine problematische Natur, keiner Lage gewachsen und darum mit keiner zufrieden, nie den Dingen gemäß fühlt, sondern Bruder, wenn er Geliebter, Gatte, wenn er Vater, Vater ist, wenn er Gatte sein soll. Aber es gelingt nicht. Es wird alles nur gesagt, nichts geformt, und schon gar nicht dramatisch geformt. Hebbel schrieb: „Den dramatischen Dichter macht vor allem, wenigstens in der modernen Welt, die Kunst zu individualisiren, das heißt auf jedem Punkte der Darstellung Allgemeines und Besonderes so in einander zu mischen, daß eines das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurchläuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird." Das fehlt hier: das Ewige wird hier nicht endlich, das Symbolische nicht lebendig, sondern fremd und anders steht Ewiges neben Endlichem, Sym-

bolisches neben dem Leben, das Gesetz kommt bald nackt hervor, bald verschwindet es völlig, jetzt sehen wir den Faden, jetzt reißt er ab und darum kann, was im Buche so mächtig wirkt, auf der Bühne nicht wirken. Es ist ein Lesedrama, weil es keinen Stil, keinen Ton, keine Proportionen hat. Ein Satz ist allegorisch, der nächste realistisch, der dritte symbolisch; jede Scene, ja jedes Wort, jede Geste wird in einer anderen Größe gezeichnet, bald in den furchtbaren Dimensionen der Ewigkeit, bald in der Enge des Tages. Goethe hat einmal gesagt: „Mikroskope und Fernrohre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn", und nun denke man sich ein Werk, das die Dinge immer eine Minute lang durch ein Fernrohr, dann wieder eine Minute durch ein Mikroskop und bald durch das vergrößernde, bald verkehrt durch das verkleinernde Glas eines Guckers sehen läßt. Da muß es denn am Ende jener Kirche gleichen, die ein Gedicht von Ibsen schildert:

„Der König baute
Den ganzen Tag.
Doch wenn es dämmerte,
Dran emsig hämmerte
Das Trollenpack.

So wuchs die Kirche
Bis an das Ziel.
Doch des Königs Rüsten
Mit der Trolle Listen
Gab gemischten Stil."

Es ist königlich gedacht, aber wie von bösen Kobolden verstört und der „gemischte Stil" macht, daß

nichts wirkt, Tiefsinniges unsinnig scheint und Weisheit lächerlich wird. Darum hätte man es nicht spielen sollen, weil man doch damit der Rancune der Menge nur das Recht gab, einen Meister, einen Priester zu verlachen. Ich will einen recht banalen, aber deutlichen Vergleich sagen. Die Bühne ist wie eine Manege, wo einer reiten und vom Pferde herab schießen soll. Ein Dramatiker ist, wer, fest auf dem Pferde, ja wie ein Centaur, sicher ins Herz zu treffen weiß. Der Virtuose kann nicht schießen, aber durch allerhand Bravouren auf dem Pferde verblüffen und so bewundert man den Reiter und merkt erst spät, daß ja garnicht geschossen wurde. Dieses Stück kann schießen, aber es kann nicht reiten, fällt gleich herab und kommt gar nicht zum Schusse und so verspotten die Leute mit dem Reiter ungerecht auch den Schützen. Das hätte man ihm ersparen sollen.

Und doch habe ich nicht den Muth, den Director zu schelten: denn er hat dem Stücke eine Darstellung gegeben, wie sie wohl keine andere Bühne der Welt vermag. Ich schrieb vor zehn Wochen über diese Gestalten: „Kein Schauspieler kann sie spielen; so zerrinnend, verblutet und entleibt sind sie." Ich irrte. Die Sandrock, die Hohenfels und Mitterwurzer können das Wunder: sie gießen aus sich so viel Kraft, so viel Farbe, so viel Leben in die Schatten, daß sie ab und zu beinahe Menschen scheinen. Freilich, diese unwiderstehlichen Künstler würden ja auch das Einmaleins zu tragischer Wirkung bezaubern. Sie haben, was den Dichtern von heute immer noch fehlt:

einen reinen Stil ihrer Gefühle; und so scheint die Entwicklung dieses Mal umgekehrt zu gehen wie vor hundert Jahren, da Schröder im Prolog zur Galotti rief:

„Die Dichter sind der Künstler Väter,
Shakespear' kam erst, sein Garrick später."

Adele Sandrock.

Die Sandrock hat neulich als Maria Stuart im Burgtheater debutirt. Der Erfolg war sehr groß und der alte Meister der Wiener Kritik, der immer durch die Wolken von Verstimmungen und Launen doch am Ende die gute Sonne seiner festen, tiefen und gerechten Weisheit brechen läßt, dieser letzte Herold und Schatzhüter der edlen Kunst, schrieb: „Man schien allgemein zu empfinden, daß Fräulein Sandrock mit Zeit und Weile dem Burgtheater viel werden könne. Das stark zerrüttete classische Repertoire des Burgtheaters muß in der nächsten Zukunft von Grund aus wieder aufgebaut werden. Bei diesem so nothwendigen Werke wird man auf Fräulein Sandrocks Talent rechnen und bauen müssen." Er hat damit die Meinung aller Kenner ausgesprochen und ihre Wünsche in eine Urkunde ge-

bracht. Sie wünschen, daß die Sandrock hier nicht eine „interessante Sensationsschauspielerin" zur Verblendung der lüsternen Menge sein, sondern im treuen und frommen Dienste der reinen Schönheit dem Burgtheater sein Amt und seine Würde zurückgeben, es zu sich selber zurückbringen und so zu seinem alten Glanze zurückführen soll. Das hoffen sie innig. Und das ist, wenn man es recht bedenkt, eigentlich sehr merkwürdig, daß sie das jetzt von ihr hoffen dürfen.

Man denke doch nur ein wenig an ihre Entwicklung. Die ist wunderlich. Man weiß, daß es ihr nicht leicht wurde. Sie war lange verkannt, galt nichts und hat Ungemach, Noth und Demüthigungen leiden müssen, viele Jahre. Sie probte vor Wilbrandt und er schickte sie weg, während er ihre Schwester nahm. In Meiningen weigerte sich Kainz, mit ihr aufzutreten. Nachträglich mag es komisch scheinen, aber das ist jetzt sehr billig und sie können sich damit entschuldigen, daß ja das Publicum damals auch nicht gescheiter war; es wollte von ihr nichts wissen; sie gefiel nicht. Sie spielte in den Provinzen damals alle Rollen der classischen Stücke, die Julien, Emilien und Luisen, und wirkte gar nicht; sie spielte sie offenbar schlecht. Das dauerte bis zur Iza im Wiedener Theater, die ihr mit einem Schlage den Ruhm einer ungemeinen, ja genialen Künstlerin gab, aber freilich nur im Modernen, Hysterischen und Nervösen. Classisches, hieß es noch immer, kann sie nicht; aber das Decadente, Perverse, die Verirrungen und Entartungen der Sinne und der Nerven spielt ihr

niemand nach. In diese Formel sperrte man sie jetzt ein und konnte es gar nicht fassen, als sie sich plötzlich verwandelte, die „blonden Bestien“ satt bekam und nur noch erhabene und reine Geschöpfe idealischer Dichter darstellen wollte. Die Kenner tadelten und warnten. Es schien ihnen bloß wieder zu beweisen, wie doch die Künstler nie sich kennen und immer wollen, was sie nicht können. Sie hätten sie gerne belehrt, ließen es nicht an Räthen und Mahnungen fehlen und ermüdeten nicht, ihr die Kategorie der „Sandrockrolle“ mit Eifer darzulegen, jener Zerrütteten und Verstörten, die im Taumel der Sensationen leben, sich an jede Stimmung, jeden Drang der Dinge, jeden Reiz von außen ausliefern und von Launen, statt von Gefühlen, von Wallungen, statt von Wünschen getrieben werden. Aber es half ihnen nichts, es zu definiren; die Sandrock fuhr fort, gegen jede Sandrockrolle sich zu sträuben. Drei Jahre hat man diesen närrischen Streit gesehen: wie sie immer aus den Rollen weg wollte, die Kenner und Laien ihr empfahlen, und obstinat zu anderen Rollen hin wollte, die ihr Kenner und Laien versagten. Sie gab nicht nach und so ist sie jetzt, gegen die Zuflüsterungen von Freunden, nicht als Magda noch Feodora, sondern in der classischen Gestalt der Stuart an die Burg gegangen und hat Recht behalten. Was sonst kaum ein paar Sonderlinge scheu bei sich meinten, kann man jetzt allgemein schon öffentlich hören. Alle sagen: ihre Stuart ist besser, als man ihr je zugetraut hätte. Viele sagen sogar: ihre Stuart ist besser als jene berühmten Hysterien und Neurosen. Ja die Kenner

sagen auf ihre Stuart hin, daß man das classische Repertoire des Burgtheaters auf ihr Talent bauen soll. Ist das nicht seltsam? Eine Schauspielerin, die zuerst gar nicht classisch ist, im Modernen glänzt, aber es trotzig verläßt, sich von ihren Erfolgen abwendet und gerade dort, wo sie immer versagte, am Ende zu den besten Wirkungen kommt — wie will man das deuten? Ist es nur der krumme Nebenweg einer eben launischen und irren, ungeraden Natur? Aber es könnte schon auch die rechte und wesentliche Bahn der ganzen Kunst von heute sein, die alle gehen müssen, wenn es auch freilich nur erst wenige merken.

Warum hat sie damals die classischen Rollen schlecht gespielt? Was trieb sie dann von den „Bestien" weg? Und wie kommt es endlich, daß sie, wieder im Classischen, jetzt plötzlich kann, was sie nie konnte? Sollte sich das nicht in eine Folge, unter ein Gesetz bringen lassen? Sollte es nicht die anderen Künstler, die Nachstrebenden, allerhand lehren?

Sie stand offenbar anfangs vor den classischen Rollen, wie damals die jungen Dichter vor Goethe und Schiller, die jungen Maler vor Rafael oder Leonardo standen. Diese jungen Dichter, diese jungen Maler kamen mit innigen und ungestümen Gefühlen, welchen das tägliche Leben nicht genügen konnte, heiß an die Kunst heran und verlangten von ihr edlere Reize, zärtlichere Wonnen, tiefere Extasen, als die Natur giebt. Das Leben war ihren Begierden nicht gewachsen und wo es versagte, riefen sie die Kunst an. Sie sollte reicher, üppiger, tropischer sein, ein Garten

der buntesten Freuden, und sie staunten sehr, sie so schlank, so kühl, so karg zu finden, ernst und schweigsam. Sie wußten noch nicht, daß man erst die Sprache des Lebens verstehen muß, um seine Schrift der Kunst zu lernen. Unter Liebenden kommen oft banale Sachen, gemeine Gesten, nichtige Worte zu großen Bedeutungen, weil sie aus einer seligen Stunde stammen. Da wird in der Schwärmerei, im Rausche etwas gesagt oder gethan, das sonst gar keinen Werth hat, als eben in der Schwärmerei, im Rausche gesagt und gethan zu sein und so ewig eine Mahnung an die Schwärmerei, an den Rausch, die lange verflogen, zu bleiben. Die Liebenden hegen es wie einen Talisman, der stets die Lust von damals aus dem Schlafe wecken kann. Was in der Suite ihres Glückes war, behält für sie die Kraft, so oft es genannt wird, das Glück zu beschwören. Ein Fremder kann es natürlich nicht verstehen und diese Sachen, diese Gesten, diese Worte, die sie als Zeichen jener Seligkeiten lieben, haben für ihn gar keinen Sinn. Sie sind ja an sich nichts; sie bedeuten nur durch ihre Beziehungen auf etwas, das er nicht kennt. Er müßte selber damals dabei gewesen sein, in jener seligen Stunde. Diesen Liebenden gleichen die Künstler: wenn sie schwärmen, bewahren sie aus den Verzückungen allerhand und hegen es innig, nicht um seiner selbst willen, sondern als Kräfte, die Verzückungen stets zu wecken. Das sollen ihre Werke: nicht selber was sein, sondern nur sich gut beziehen. Natürlich muß man aber selbst dabei gewesen sein; sonst können sie nicht wirken. Was einer nicht selbst schon gefühlt

hat, können sie ihm nicht geben. Sie können nur erinnern. Aber es ist das Wesen der Epigonen, daß sie nicht dabei gewesen sind, selber nichts gefühlt haben und sich nun an Siegel halten sollen, die ihre Beziehungen verloren. Sie sind gleichsam eine zweite Ehe der Kunst und alle Zeichen, die sie ihnen liebend macht, können ihnen nichts sagen, so lange sie jene selige Stunde mit ihr noch nicht hatten. Darum muß jeder neue Künstler mit der Verachtung und dem Hasse der alten Kunst beginnen. Darum sagte Velasquez, als er aus Rom kam: „Rafael, um Euch die Wahrheit zu gestehen, denn ich bin gern freimüthig und offen, gefällt mir gar nicht". Darum nannte Ruskin Rafael einen „Apostel der Routine, der Kunst mit Pose verwechselt". Darum betheuerte Courbet, daß „die alten Meister uns nichts bieten können". Darum schimpften die jungen Dichter auf Schiller. Darum konnte die Sandrock Classisches nicht spielen. Sie mußten durch das Leben erst der Kunst die Zunge lösen. Sie mußten auf ihre Art erst fühlen, schwärmen, schwelgen. Sie mußten erst die selige Stunde suchen. Man kann zur Kunst nie durch die Kunst, sondern nur vom Leben aus kann man zu ihr kommen.

Nachdem die jungen Künstler durch den Naturalismus sich der alten Kunst entledigt hatten, tauchten sie in das Leben, vertrauten sich den Sinnen und den Nerven an und wollten fühlen, nur noch fühlen, alles fühlen, alle Kraft und alle Güte, das Große und das Holde, die wildesten und die stillsten Dinge. Es kam die Zeit der „Sensationen", da man um die Wette

lebte, wer mehr genießen, listiger und tiefer spüren, sich frenetischer berauschen konnte. Man hatte gar nicht mehr Ohren, Nasen, Zungen genug, zu lauschen, zu wittern, zu schmecken. Jeder wollte mit noch feineren Organen den anderen verblüffen. Wie Schwämme saugten sie am Leben. Man denke an die Anfänge des Barrès oder unsere Sensitiven. Lemaître konnte wohl von einer **folie sensationniste** sprechen. Es hieß Impressionismus, hieß Décadence. Die ganze Malerei, die ganze Literatur spielten nur noch „Sandrockrollen". Keine Warnung half. Intensiv zu leben, mit der Gabe, noch die leisesten und zartesten Nuancen, selbst die letzten Dämmerungen von verlöschenden Gefühlen noch zu haschen — das nannten wir damals Kunst. Wir irrten und hatten doch recht, weil Epigonen anders zu einer eigenen Kunst nicht kommen konnten. Wir mußten erst unsere selige Stunde mit dem Leben haben, um jene Zeichen der alten Kunst zu verstehen, selber andere einer neuen und doch derselben zu gestalten.

Zur Eröffnung des Berliner Deutschen Theaters hat Gerhart Hauptmann neulich Verse geschrieben, die nicht gut, aber sehr merkwürdig sind, weil sie gar so geflissentlich goetheisch thun. Otto Erich Hartleben gab ein Goethe-Brevier heraus. Verwundert hört die Menge manchen, der doch ein Ketzer sein soll, immer nur Goethe citiren. Nicht bloß die Sandrock ist classisch geworden. Wir sind alle daran, die alte Kunst, die große Kunst, die ewige Kunst für uns jetzt erst zu entdecken. Seit wir das Leben zu deuten, auf seine

Elemente zu führen, seinen Sinn zu fühlen wissen, reden Goethe und Dante jetzt erst zu uns. Wir sind Fremde neben der Kunst gewesen; erst in der seligen Stunde mit dem Leben lernten wir die Liebende hören. Stummes wird nun laut, geheimes zeigt sich und wo wir lange verachteten, winkt es herrlich. Mag man spotten, daß wir das billiger haben konnten: wenn wir auch thöricht suchten, es ist doch schön, daß wir fanden.

Lotte Witt.

(Gastspiel im Burgtheater am 1., 3. und 6. April.)

Es ist jetzt vier Jahre her, daß wir, Schauspieler und Schriftsteller, von Berlin nach Petersburg fuhren, jene, um dort im deutschen Theater zu gastiren, da die russischen Bühnen in den Fasten schließen, diese als Herolde oder Gefolge, lüstern, Fremdes zu sehen und zu fühlen, nach neuen Sensationen zu botanisiren, wie ich es decadent damals nannte. Ich sollte mein Coupé mit Emanuel Reicher theilen, dem Naturalisten. Da, ein paar Stunden vor der Fahrt, bat er mich, noch einen Gast bringen zu dürfen, eine kleine Naive. Ich verzog den Mund. Zu dritt vierzig Stunden im Wagen, mit einer Dame gar, der gewiß jetzt zu warm

und jetzt zu kalt sein wird und man nicht ins Gesicht rauchen darf und etwa noch hofiren soll! Das war nicht sehr verlockend. „Berühmt?", fragte ich beklommen. „Mein Gott", sagte er mitleidig. „Ein ganz junges Ding, kommt aus Elberfeld, eben kaum flügge. Sterne haben wir doch so schon genug." Das konnte mich ein wenig trösten. Wenigstens keine verzogene und launische Diva; man brauchte keine Geschichten zu machen. Dennoch blieb ich ärgerlich und als ich das Fräulein Lotte Witt aus Elberfeld dann sah, in einem verrucht preußischen Staubmantel und mit so vielen Taschen, Körben und Packeten wie für eine Reise um die ganze Erde, wurde es nicht besser. Ich grüßte, half ihr hinauf, verhängte die Lampe, richtete mir eine Ecke ein, wendete mich und schlief.

Aber man kann schließlich nicht vierzig Stunden schlafen. Wir fuhren durch die unendliche Weite der harten und öden Ebene. Wir kamen an die stille, so verhärmte Grenze. Wir traten in die russischen Wagen, die weich und unmerklich wie in Galoschen gleiten, durch die arme verlassene Landschaft, an breiten schwarzen Sümpfen, langen Wäldern, trüben und elenden Hütten vorbei. Da gingen wir im Zuge hin und her, hier wurde tarokirt, dort geprobt oder gar mit Anekdoten geprahlt, und so gab es sich allmählich auch, daß ich mit dem Mädchen aus Elberfeld ins Plaudern gerieth, und dann länger und immer länger. Es war ihre Stimme, die mir zuerst gefiel. Eine sehr innige, milde und herzliche Stimme, so fein und rein, als wenn ein dünnes silbernes Stäbchen ganz sachte, ganz leise, ganz

heimlich an ein venezianisches Glas streifen würde: jetzt ein heller Ton, dann ein sehr dunkler und dazwischen, wunderlich und lieb zu hören, oft ein tiefes und rührendes Gurren, wie von einer Taube, die sich brüstet. Und alles so warm, so mit verhaltenen Gefühlen angesogen und so gut. Ja: gut — das wurde immer mehr, wie ich sie so betrachtete und hörte, das wurde mir immer mehr das rechte Wort für sie. Sie schien gut. Sie war ja nicht eigentlich schön, von jener zwingenden Pracht der classischen Profile; ein verwegenes, ja bübisches Näschen störte ungestüm die Ordnung der Miene. Aber sie hatte ein so unendlich liebes, ein so gutes Gesicht und so gut waren ihre sanften braunen Blicke und so gut waren ihre bedächtigen versonnenen Gesten: ob leise sie die Haare strich oder die Manschetten zupfte oder so in ihrer Art gern ein wenig zur Seite blinzelte, immer hatte sie was vertrauliches, so was gutes, kindlich und doch mütterlich auch, daß man an jene andere Lotte denken mochte, wie sie den Knaben das Brot schnitt. Ich wurde es erst später recht gewahr, was es eigentlich war: alles an ihr hatte Seele, nichts schien unbelebt und ein treues Gefühl leuchtete still durch ihre ganze Natur, glänzte über jede Geberde, glitzerte in jedem Ton. Diese schöne Harmonie war ihr Segen.

Ich wurde das erst später nach und nach inne, als wir dann dort, die Schauspieler und Schriftsteller, in den unendlichen, fahlen, gelben Straßen wanderten oder fuhren, bequem und lässig und oft in jenen Ungezwungenheiten der Ermüdung, die alle Posen löst.

Es gab da sehr große Künstler, gewiß größer als das muntere Kind, reicher oder tiefer oder auch noch zierlicher sogar, die doch so rein nicht wirken konnten. Alle hatten Stellen, hatten Stücke an sich, hatten Momente, die ins Ganze sich nicht schicken wollten, ja gar nicht zu ihnen zu gehören schienen; manches störte, anderes fehlte; und so waren es doch immer nur unvollkommene Aeußerungen ihrer großen Naturen, während sie die vollkommene Aeußerung einer allerdings kleineren Natur war. Das that so wohl. An ihr konnte man nichts anders wünschen, nichts anders denken, wie man an einer lieben Blume nichts anders wünschen und denken kann. Das war ihr Zauber im Leben. Und das war ihr Zauber auch auf der Bühne.

Nämlich, sie verzauberte gleich die ganze Stadt. Es dauerte nicht lange und die Naive von Elberfeld war der Liebling von Petersburg. Als Haubenlerche, als Alma, im „letzten Wort" — so viele Rollen, so viele Siege. Man konnte sich gar nicht satt an ihr sehen. Die Leute waren wie im Rausch und Fieber. Die Zeitungen nannten sie neben der Duse und Kainz. So groß ist die Gewalt einer reinen Natur, die auch noch das Glück hat, goetheisch gesprochen, „bühnenhaft" zu sein. Denn das darf man ja nicht vergessen: es genügt zum Schauspieler nicht, wie Schopenhauer meinte, ein tüchtiges und ganz complettes Exemplar der Menschheit zu sein, sondern er braucht noch die Gabe, es auch zu scheinen. Es giebt Schönheiten, die es auf der Bühne nicht sind, und andere, die es auf der Bühne erst werden. Manchen scheint die Bühne alles zu nehmen,

anderen scheint die Bühne erst alles zu geben; da wachen sie erst zu sich selber auf. Laube hat gesagt: „In der Beurtheilung neuer Darstellungskräfte ist man erstaunlichen Irrthümern ausgesetzt. Da ist eine junge Dame, welche im Salon durch vortheilhaftes Aeußere, durch Geist und Bildung sich auszeichnet, und man meint, sie müsse auf der Bühne einen günstigen Eindruck hervorbringen. Man irrt sich. Die Bühne verlangt noch ganz andere Eigenschaften. Das vortheilhafte Aeußere, der Geist und die Bildung müssen einen gewissen breiten Stempel tragen, sonst verpuffen sie. Dieser breite Stempel ist die freie Fähigkeit theatralischer Darstellung. Sie ist eine ganz andere, als die Fähigkeit des Auftretens im Salon, sie braucht ein Etwas, sagen wir ein plastisches Etwas, welches eben nur der theatralischen Kunst eigen ist.“ Dieses plastische Etwas hatte sie. Sie war sehr bühnenhaft. Auf der Bühne schien sie erst ganz zu sich zu kommen, alle Schleier fielen und ihre letzten Räthsel wurden offenbar. Und so durfte ich damals über sie schreiben: „Sie ist sehr lieblich und jene geheime Anmuth der Geberden, welche nicht erlernt werden kann, jener helle Zauber der Adelsmenschen gehört ihr. Augenscheinlich hat sie auch mit Fleiß manches gelernt und beherrscht ohne Mühe die Mittel. Aber es ist in der tiefen und nachhaltigen Wirkung ihres schlichten Spieles außer diesen beiden noch irgend ein drittes Moment, dessen man sich nicht gleich bewußt wird und das eine Weile versteckt bleibt. Es ist etwas unsäglich Wohlthuendes, Besänftigendes und Erlösendes darin, das ich mir gar nicht zu deuten

wußte, woher es eigentlich wäre. Baumeister und die Hohenfels kamen mir in den Sinn; ihre Kunst hat die nämliche stille und kräftige Güte, um welche andere mit reicheren Mitteln und nachdenklicheren Ueberlegungen sich gleichwohl vergeblich bewerben. Ich glaube, es ist das Selbstverständliche und Naive an ihrem Spiel, das diese herzliche Wirkung verrichtet. Sie sind keine Zauderer, die lange wählen, sie versuchen nicht erst viele Nuancen, um ihre Wirkungen zu vergleichen, sie entschließen sich nicht erst nach umständlichen Prüfungen; sondern es wird ihnen von allem Anfang an jeder Ton, jeder Blick, jede Geste von einem untrüglichen Instinkte gereicht, dem sie unbedenklich gehorchen. Es ist etwas Unbewußtes in ihrer Weise, das ihr einen nothwendigen Zwang giebt. Sie wissen aus einer starken und raschen Empfindung heraus, die keine Zweifel beirren, in jedem Falle gleich von allem Anfange an, wie ihre Natur sich dazu stellt. Darüber denken sie gar niemals nach, sondern vertrauen sich ganz diesem zuversichtlichen Gefühle und brauchen nicht erst vieles Zögern zu überwältigen."

So war sie damals. So war sie vor vier Jahren. Heute ist sie anders. Heute ist sie mehr. Die leisen Versprechungen von damals sind jetzt reife, herrliche Erfüllungen. Sie hat jetzt gelernt, was ihr damals noch fehlte. Damals hatte sie noch ein bißchen die Neigung, nur durch sich zu wirken, unbekümmert um den Dichter, der ihr höchstens den Sockel geben sollte. Die Rolle galt ihr nicht viel. Gelegentlich der Rolle wollte sie eigentlich doch immer nur sich selber zeigen,

wie auf einem gehorsamen Instrument. Jetzt hat sie charakterisiren gelernt. Sie hat dem Dichter dienen gelernt. Sie ist nicht mehr so ungeduldig, sich zu zeigen und gleich ganz zu zeigen, immer alles zu zeigen, was sie kann, sondern sie hat jetzt gelernt, sich in Strahlen zu scheiden und je nach der Rolle einen zu geben, die anderen zu verhalten und sie ganz leise bloß, wie eine tiefe und versteckte Melodie im Grunde, hinter allen Gestalten dunkel mitklingen zu lassen. Vor vier Jahren wäre es ihr kaum möglich gewesen, die Grille der Birch und die Margarethe des Iffland und die Adelheid des Wilbrandt so zu trennen, so klar und rein, daß manche Kritiker sich verleiten ließen, auf ihre Natur zu rechnen, was doch fast gegen ihre Natur durch die feinste Kunst aus der Rolle gezogen war. Und so ist ihre Kraft, die immer edel und gut war, erst jetzt ganz und verläßlich künstlerisch geworden.

Eine reine Kraft, sehr bühnenhaft und auf dem rechten Wege — was kann sich das Burgtheater inniger wünschen? Edles zum Höchsten zu bringen, war ja doch immer sein Amt. Da steht sie jetzt und pocht und es ist, als lachte der Frühling zum Fenster herein, mit winkenden Blüten. Wird es öffnen? Es wäre köstlich zu denken, wie die Hohenfels, dieser schimmernde Erzengel der großen Kunst, gütig die Hände streckt, die demüthig Strebende, noch Zögernde zu empfangen und über die letzten Stufen zu sich an den Altar zu ziehen.

Tabarin.

(Schauspiel in einem Act frei nach Catulle Mendès von Theodor Herzl, „Verbotene Früchte", Lustspiel in drei Aufzügen nach einem Zwischenspiel des Cervantes von Emil Gött. Zum ersten Mal aufgeführt am 2. Mai.)

Es ist dreißig Jahre her, daß auf den Höhen von Montmartre ein Jüngling lebte, der ein bißchen dem jungen Bonaparte glich, jenem bleichen Bonaparte von Arcole. In der Frühe ging er in die Kanzlei, an Acten den ganzen Tag zu schreiben, ernst, unverdrossen, nur ein wenig traurig, weil er lieber gedichtet hätte; aber wenn er Abends endlich aus dem Amte kam, müde, aber froh, setzte er sich daheim ans schmale Fenster, oben in seiner winzigen Kammer, sah über die Dächer, lauschte, was die Katzen trieben, betrachtete die Sterne und wartete, bis es in ihm von Versen schwoll; und dann war er doch sehr glücklich. Er war glücklich, weil er reimen durfte und oft prächtige, bunte, seltene Adjective fand; aber er litt, daß er keinen Freund hatte, der sich mit ihm freute. Das schmerzte ihn und, als er sich in seiner Traurigkeit und Noth einmal gar nicht mehr zu helfen wußte, packte er ein, was er just an Versen hatte, und schickte es an einen, den er sehr ver-

ehrte, weil er, auch noch ein Jüngling, schon beinahe berühmt war. An den wendete er sich, schrieb ihm und kam dann nach einigen Tagen selber, in eine merkwürdige Wohnung, die ohne Möbel, aber mit einer üppigen, rothen, schmachtenden Dame, die fürchterlich rauchte, verziert war. Er ging hinein, nannte sich, aber da er jetzt vor dem herrlichen Jüngling stand, der von Schönheit wie ein arabisches Märchen funkelte, brachte er vor lauter Angst gar nichts heraus als: „Ich wollte Ihnen nämlich bloß sagen, daß Sie ein Dichter sind!" Und damit reichte er ihm die Hand hin. Da lächelte der andere aus seinen reinen, so königlich leuchtenden Augen, schüttelte die blonde Seide seiner Locken und indem er die zarte Hand des Schüchternen nahm, sagte er: „Oh, Sie auch! Ich habe Ihre Sachen schon gelesen — und Sie sind auch ein Dichter!" Dann verneigten sich die beiden Jünglinge in Bewunderung vor einander, während die in Roth schmachtende Dame immer noch fürchterlich rauchte, wurden Freunde und sind es noch heute. Der eine, der gute François Coppée, ist seitdem freilich ein bißchen alt geworden, in diesen dreißig Jahren; ja er liebt es, geflissentlich noch älter zu thun: er spielt gern den lieben Onkel der Literatur, der die neuen Talente auf die Kniee nimmt und schaukelt und herzt, aber doch nie vergißt, am Ende eine weise Lehre und eine kleine Moral anzufügen. Aber der andere ist immer noch so jung wie damals, unveränderlich jung, und es scheint sein Wesen, ein ewiger Jüngling zu sein. Der andere ist Catulle Mendès.

Wer je ein paar Tage in Paris war, weiß von

ihm und kennt ihn. Bei Premièren, als Conferencier oder nachts im coq d'or — immer kann man den süßen Poeten sehen; sehr schön, aber von einer wie verruchten, ja sündigen, beinahe schändlichen Schönheit; einem Christus gleich, aber einem gefallenen Christus, der die Versuchungen des Teufels erhört hätte, wie Josef Sattler jetzt den Rabbi Jeschua gemalt hat; oder einem Faun gleich, aber einem heiligen Faun, der, vom Dufte reiner Lilien betäubt, büßen und beten würde; so scheinen in seiner blassen, so nervösen und veränderlichen Miene Himmel und Hölle zu streiten. Man staunt und zweifelt und zaudert und kennt sich nicht aus und weiß nicht recht, ob man ihn lieben darf oder fliehen soll, und deutlich ist in diesen Schwankungen der fragenden Gefühle immer nur, daß er einen unsäglichen Zauber hat, den Zauber der ewigen Jugend.

Wenn man nun aber das, was man an ihm als „Jugend“ empfindet, zu definiren sucht, so darf man freilich nicht an den declamirenden Jüngling der Deutschen denken, der halb Held, halb Gymnasiast ist, nicht an Ferdinand und nicht an Max, sondern man mag sich eher an die Freunde des Shakespeare halten, an den Grafen Southampton, Lord Essex und den heißen William Herbert, oder besser noch an seine Lieblinge in den Dramen, Mercutio, Antonio, Bassanio. Diese Jünglinge, so wild als zierlich, mit dem Schwerte wie mit der Laute vertraut, brutal und elegant, Pulver im Blute, aber mit Wangen von Milch, Stieren gleich und doch wie Cherubine, drücken eine Phase der Menschheit aus, die Stelle nämlich, wo der Mensch sich aus

der unbewußten Verbindung des Kindes mit der Welt löst, trotzig auf sich besinnt und um jeden Preis anders als die anderen und für sich allein sein will, so lange nur sich gehorsam und von sich erst die Schöpfung beginnend, bis dann freilich später der Mann in eine bewußte Verbindung mit der Welt tritt. An dieser Stelle muß der Mensch gewaltsam, und er muß manirirt werden: gewaltsam, um sich besser zu behaupten, weil es ihn drängt, alles zu vertilgen, was nicht er selbst ist; und manirirt, um sich besser zu äußern, weil es ihn drängt, zu betonen, was an ihm besonders ist. Daher toben diese Jünglinge und daher schwelgen sie in Nuancen. Es ist ihr Wesen, Vehemenz und Grazie zu vereinen und, indem sie wie Wölfe sind, wie Rehe zu sein. **Puissant et raffiné à la fois** hat Coppée von Mendès gesagt und so ist er immer geblieben, mit einem Zuge von Goya und einem Zuge von Watteau, romantisch und rococo zugleich, ungestüm und süß; den wüsten Dampf von Blut vermischen seine Verse mit dem innigen Dufte japanischer Magnolen.

So brutal als preciös, den leidenschaftlichen und blasirten Jünglingen der Renaissance gleich. Aber damit ist er, den Huret **une des figures les plus complexes et les plus larges de la litterature contemporaine** genannt hat, noch immer nicht complet. Man muß noch etwas bedenken. Man darf nicht vergessen, daß, wenn er der ewige Jüngling ist, er es in einer greisen Literatur ist, in einer Literatur, die zu lange gelebt und jede Kraft verloren hat. Das zwingt

ihn, was er sein möchte, alles immer nur zu scheinen. Er hat Leidenschaft, aber die Leidenschaft ist nur Spiel. Er hat Grazie, aber die Grazie ist nur Pose. Er hat Jugend, aber es ist nur die Geste der Jugend. Es drängt ihn, ein Jüngling der Renaissance zu sein; aber es gelingt ihm nur, wie ein Jüngling der Renaissance zu sein: denn diese letzten Menschen später Culturen werden aus sich nichts mehr, sondern leben nur den anderen nach, Schatten von Vergangenheiten. Das ist es, was man an ihm „das Künstliche" nennt und deshalb hat ihn Lemaître einen „Decadenten" geheißen, anders als man sonst das Wort heute meint, „le vrai décadent, le décadent classique, le décadent gréco-latin, plein de science et d'artifice; il est décadent comme Callimaque, comme Claudien et comme Ausone; dans son style revivent, plus raffinées, plus voulues, plus accomplies et plus froides les suprêmes élégances des vieilles littératures, dans ce qu' elles ont eu d' extérieur, de formel, de quasi materiel." Und so, wenn man seine Muse malen wollte, die Muse seiner blutig exquisiten, jugendlich greisen und so wesentlich perversen Kunst, müßte sie jener Madame de Spérande gleichen die er einmal sagen läßt: „Und sehen Sie mich selbst! Glauben Sie denn, daß ich, diese so hübsche Frau wirklich noch eine Frau bin? Wie alle Pariserinnen, die diesen Namen verdienen, habe ich aus mir mit Fleiß etwas ausgesucht Falsches gemacht: ich habe meine Weiblichkeit bis zur Erfindung eines neuen Geschlechtes verfeinert. Meine rothen Haare entzücken

durch ihre Unwahrscheinlichkeit; durch die Verlängerung der Wimpern, durch die Bläue der Lider, durch die Tusche um die Ränder meiner Augen weckt mein Blick die Illusion einer unmöglichen Hölle; und der Tag ist nicht mehr fern, wo wir, dem wachsenden Ekel vor allem Wahrscheinlichen gehorsam, mit schwarzem Lack unsere Zähne bemalen werden, die es müde sein werden, weiß zu sein, künftig lieber Perlen von Jais als Körner von Reis. So ist ja auch unsere Haut schon lange nicht mehr die weibliche Haut von einst; durch den Gebrauch verzehrender Schminken ist sie so verdünnt, verfeinert und verzärtelt, daß sie gerade durch ihre Vollkommenheit schon jede Spur von Leben verloren hat, und wir malen auf sie Adern, die kein Blut schwellt. So, sehen Sie, sind wir geworden!"

Das sind die Elemente von Mendès. Er hat Novellen geschrieben, in der Weise der galanten Erzähler, Wunder an Grazie und Eleganz. Er hat mächtige Romane geschrieben, so ganz große Maschinen, von ungemeiner Leidenschaft und Kraft. Aber alles ist an ihm künstlich. Seine Leidenschaft, seine Grazie sind angeschminkt. Er schildert nichts lieber als die letzten Krämpfe der Liebe, wo die Sinne rasen, aber in diesen Krämpfen betragen sich seine Helden mit dem kühlen Anstande von Höflingen bei Empfängen. Es drängt ihn, alles darzustellen, wie es nicht ist. Er wettet, geistreicher zu sein als der liebe Gott. Der liebe Gott hat ihm die Welt viel zu einfach gemacht und sich die schönsten Nuancen entgehen lassen. Er zweifelt nicht, daß der liebe Gott gescheit ist, aber er will ihm zeigen,

daß er doch noch witziger ist. Er hat eine Freude, die Natur zu beschämen, durch Einfälle, auf die sie nicht kommt. Es reizt ihn, wider die Natur zu sein. Er wird eine Eiche nie Eicheln tragen lassen, sondern die Lust seiner Kunst besteht darin, uns einzureden, wie witzig es von der Eiche wäre, Aprikosen zu tragen. Sonst suchen die Dichter die Dinge, die im Leben ihr Wesen nur unvollkommen äußern, durch die Kunst zu seiner vollkommenen Aeußerung zu bringen. Er liebt es, den Sinn der Dinge zu vereiteln und sie immer als das gerade zu zeigen, was sie nach ihrer Idee just am wenigsten sein können. Nonnen declamiren bei ihm Petrarca; wenn er eine kleine und so lieb verdorbene Grisette von Belleville zeichnen will, setzt er sie auf den blutigen Thron von Bologna; alle thun stets, was nicht zu thun in ihrer Natur ist.

Damit ist schon gesagt, daß er eigentlich ganz undramatisch ist, da der Dramatiker doch das Allgemeine, das Ewige der Natur verhandeln soll. Aber einige Male hat er auch auf der Bühne sehr gewirkt; mit den romantischen Dramen „Mères ennemies“ und „La Reine Fiammette“, mit der lüstern innigen „Isoline“ und endlich mit dieser „tragi-parade“ von der „femme de Tabarin“, die zuerst, im November 1887, das Théâtre-Libre und jetzt, von Herrn Theodor Herzl sehr glücklich verdeutscht, das Burgtheater brachte: der Tabarin, ein Pariser Prehauser von 1600, ein Bajazzo, als tragischer Held — ein Spiel, das Ernst wird — ein Ernst, der Spiel scheint — wieder nur immer Antithesen, Witze und Pointen, so paradox, ge-

ziert und preciös, als das Leben wahr und schlicht ist. Aber das Publicum scheint das zu lieben.

Unser Publicum scheint das jetzt so sehr zu lieben, daß es mit dem munteren Schwanke der „Verbotenen Früchte“, den Herr Emil Gött nach einem Zwischenspiele des Cervantes recht ungeschickt verfaßt hat, gar nichts anzufangen wußte. Diese Entremeses wollten, in der Weise der italienischen Novellen, zeigen, wie kurios und bunt das Dasein ist, und während die großen Dramen den Sinn der Dinge suchten, ihren schönen Schein genießen. Daran kann jedes Kind seine Freude haben und auch der Weise wird daran seine Freude haben: das Kind, weil es die Schmetterlinge und die Blumen liebt; der Weise, weil er das im Ganzen Waltende an jedem Zeichen verehrt und faustisch fühlt, daß wir „am farbigen Abglanz das Leben haben“. Aber unser Publicum ist kein Kind mehr und weise scheint es auch noch nicht zu sein. Ihm fehlen jene freudig dankbaren Sinne und diese mit Liebe deutende Vernunft; es ist in der Periode des rechnenden Verstandes, der immer etwas bewiesen haben will; was keine Pointe hat, läßt es nicht gelten und die ruhige Lust an jedem Abenteuer ist ihm fremd. Dem Cervantes wird das ja weiter nicht schaden. Aber dem Theater kann es schaden, wenn es die Autoren verführt, das Leben durch Witze zu fälschen und für Dramen Feuilletons zu geben.

Beide Stücke wurden gut gespielt: die grandiose Kunst der Sandrock und des Mitterwurzer im ersten, die herzliche Schelmerei der Schwestern Sand-

rock, die graziöse Laune des Herrn Zeska und die Verve der Herren Krastel, Thimig, Schöne im zweiten — wie reich, wie fürstlich an Glanz und Pracht ist diese Bühne!

Liebelei.

(Schauspiel in drei Acten von Arthur Schnitzler. Rechte der Seele, Schauspiel in einem Act von Giuseppe Giacosa. Zum ersten Mal aufgeführt am 9. October.)

In seinem neuen Stücke läßt uns Schnitzler zwei Wiener Studenten von der Art der jungen Leute aus guten Familien sehen. Sie sind, was man „recht sympathisch" nennt; dummer Streiche, die man doch ihren Jahren verzeihen würde, gewiß nicht fähig, von angenehmen und empfehlenden Manieren, überaus correcte Herren, denen es nicht einfällt, Glocken abzureißen, Laternen auszudrehen und Passanten anzurempeln. Auch hüten sie sich vor verwegenen und anstößigen Gesinnungen, haben den besten Leumund, billigen Ausschreitungen nicht, versprechen vortreffliche Unterthanen zu werden, und die Polizei möchte nur wünschen, daß alle so wären. Es braust in ihnen nichts und das ist doch bei jungen Menschen ein großes Glück. Sie thun

nichts, denken nichts, wollen nichts, sondern lassen sich vom Leben treiben, ohne erst viel zu fragen, wohin, wie man in der Menge mit der Burgmusik geht, vom Takte geschoben, jetzt ein bischen schneller, jetzt langsamer, ohne was zu merken, bis der Marsch plötzlich aus ist und man nun nicht weiß, was man mit den Füßen anfangen soll, und sich verlassen und müde und so leer fühlt. Sich immer wieder irgend eine Burgmusik, die sie mitnimmt, zu verschaffen, ist ihre einzige Sorge. Sonst brauchen sie gar nichts. Leidenschaften, Begierden, Triebe sind ihnen fremd. Zuweilen gehen sie in die Vorlesung, wie man eben in die Vorlesung geht, oder sie sitzen im Café, wie man eben im Café sitzt, lesen wohl auch Romane, weil man doch diese neueren Sachen kennen muß, machen Besuche, weil man doch seine Bekannten besuchen muß, und handeln nie aus sich, sondern immer nach der Sitte; es drängt sie nie, zu thun, was man nicht thut. Sie sind ganz unpersönlich und könnten ohne Muster gar nicht sein. Sie existiren nur als Exempel der Gattung. Sie sind jetzt Studenten, wie sie vor ein paar Jahren Gymnasiasten waren und wie sie in ein paar Jahren Conceptspraktikanten und dann Gatten und mit der Zeit hoffentlich Hofräthe und wohl auch Väter sein werden, und sie sind nichts als Gymnasiasten oder Studenten oder Hofräthe, und wenn man den Gymnasiasten oder den Praktikanten oder den Hofrath von ihnen abziehen würde, würde von ihnen nichts übrig bleiben; es ist kein Wesen da. Sie können sich nicht einen Moment von dem, was sie vorstellen, isoliren. Aus sich sind

sie nichts; sie bestehen nur aus Beziehungen. Sie selber lieben nicht, sie selber hassen nicht, sie selber freuen sich nicht, sie selber leiden nicht, sie selber fühlen nichts, sondern sie nehmen alle Stimmungen an, die gerade ihren Verhältnissen entsprechen. Sie haben keine Instincte, denen sie sich anvertrauen könnten; so müssen sie sich, um nur überhaupt handeln zu können, immer erst in Relationen bringen. Da sie sich selber nicht fühlen, trachten sie, sich als etwas zu fühlen: als der „Student, der mit einer Grisette geht" oder als der „Liebhaber einer Schauspielerin" oder als der „unwiderstehliche Mann"; aus dem Gefühle dieser Typen holen sie erst ihre Impulse. Jemand hat sie Fünfguldenlebemänner genannt, weil sie mit einem Taschengeld von fünf Gulden täglich das Ansehen von Viveuren zu bestreiten wissen. Auch Lebebuben hat man sie genannt, was das Unmännliche ihrer ganzen Art ausdrückt. Schnitzler hat eine besondere Vorliebe sie darzustellen; er kommt von ihnen gar nicht los. Schon im „Anatol" hat er nur sie geschildert, dann im „Märchen" und nun schildert er sie mit den Mädchen, die zu ihnen gehören, wieder. Diese Mädchen sind genau wie sie: unpersönlich, ohne Leidenschaft, passiv. Sie begehren nichts, wehren sich nicht, lassen sich alles gefallen. Sie sagen nicht Ja und sagen nicht Nein und warten geduldig ab, was ihnen bestimmt ist; dagegen kann man ja doch nichts machen. Spricht sie wer an, so antworten sie gern; will er mehr, so geben sie nach; verläßt er sie, so klagen sie auch nicht. Wer weiß, wozu es gut ist! Manche hat so schon ihr Glück gemacht, andere

gehen freilich zu Grunde; es triffts halt nicht jede gleich. Man muß sich bescheiden, wie 's eben kommt. Keine denkt je daran, etwas für sich vom Leben anzusprechen, das ihr allein und nur ihr und nicht der ganzen Kategorie zukommen würde. Diese Mizzis und Christins fühlen sich nie als die Mizzi oder die Christin, sondern nur so im ganzen als arme Mädchen, gerade wie jene jungen Leute, Herr Fritz Lobheimer und Herr Theodor Kaiser, sich nie als der Fritz oder der Theodor, sondern immer nur als Studenten, Praktikanten oder Lebemänner fühlen. Und so fragen sie nicht, was kommen wird, geben sich der süßen Stunde innig hin und werden jene lieben, so bequemen, niemals raunzenden Geschöpfe, die, wie der Theodor sagt, „zum Erholen da sind", immer lachen, auch wenn man gar keinen Witz macht, und nie sich kränken, zu denen man „du Patsch" sagen darf und mit denen man nicht von der „Ewigkeit" sprechen muß.

Unter das leichtsinnige Personal dieses recht österreichischen Kreises läßt Schnitzler plötzlich das ernste Schicksal treten und da zeigt es sich denn, daß ihre beinahe türkische Ergebenheit und Demuth ihnen gar nichts nützt und, wenn sich die Menschen auch noch so klein und bescheiden machen, das Leben doch groß und furchtbar bleibt. Der Fritz, der daneben auch mit einer Frau eine „Bandelei" hat, wird von dem Gatten im Duell erschossen und nun thut sich die ganze Verlogenheit dieser so gemüthlichen Existenzen auf: die Liebelei endet, als ob sie eine Leidenschaft wäre, und das Mädchen, die Christin, muß erfahren, wie wenig sie ihm

gewesen; indem er an einer Lüge stirbt, wird sie inne, daß sie von einer Lüge gelebt hat. Sie war doch gar nichts für sich, sondern nur für ihn da: selber gar kein Wesen, sondern nur seine Geliebte, nichts als seine Geliebte; und nun wird es offenbar, daß sie auch das nicht war, nicht einmal das. Sie hat nur von einer Beziehung gelebt und auch diese bildete sie sich nur ein. Und so ist ihr ganzes Leben dahin! „Er ist für eine andere gestorben! für eine Frau, die er geliebt hat — ihr Mann hat ihn umgebracht! Und ich — was bin ich denn? Was war denn ich? Was bin denn ich ihm gewesen?“ Diese Klage hat einen so innigen und echten Ton, daß man merkt, sie kommt dem Autor vom Herzen; das sehr wienerische Elend, an dem Leben so daneben vorbei zu leben, hat er, das vernimmt man, wohl an sich selbst gespürt.

Das Stück sagt also: „Seid selber etwas! Seid so viel, daß, wenn man euch auch das Amt, die Liebe, alle Beziehungen nimmt, in euch selber immer noch genug bleibt! Lebt, statt euch bloß leben zu lassen!“ Das wird von ihm sehr wahr und gerecht, auch mit einer freilich mehr feuilletonistischen als dramatischen Anmuth und nicht ohne einen gewissen Geist gelehrt. Die Führung der Scenen ist oft geschickt, glückliches Detail ergötzt, hübsche Worte fehlen nicht, es ist eine saubere, anständige und brave Arbeit, und so wäre man nicht abgeneigt, von Schnitzler zu sagen, was Laube einmal über Bauernfeld schrieb: „Jedenfalls ist es für die Theaterdirection ein Glück, wenn in ihrer Stadt ein producirendes Talent sich entwickelt, welches in ge-

bildeter Weise und außerhalb der alltäglichen Routine die neuen Lebenselemente der Stadt dramatisirt." Nur darf man nicht verschweigen, daß er vorderhand noch nicht so weit ist. Er weiß die neuen Elemente unserer Stadt zu fühlen, auch zu schildern; „dramatisiren" kann er sie noch nicht. Man dramatisirt Zustände, indem man Menschen in sie bringt, die sich ihnen widersetzen; dort, wo sich die Menschen mit den Dingen entzweien, fängt das Drama erst an. Aber seine Menschen, die nichts wollen, sitzen unbeweglich in ihren Zuständen drin, wie Chamäleons, die immer die Farbe ihrer Umgebung haben; so kann man sie nicht sehen, sie bleiben grau, traurige, aber nicht tragische Personen, und er scheint nicht zu wissen, daß der Mensch erst, wenn er sich aus seinem Boden löst, von den anderen abhebt und seine eigene Farbe annimmt, daß er im Streite und durch die That erst dramatisch wird. Das hat er noch zu lernen.

Das Schauspiel war schlecht inscenirt; das wienerische Wort ist hier am Platze: schlampert. Die Schauspieler standen immer im Rudel um den Souffleur, ohne je zu einer natürlichen Gruppe, zu einem ruhigen Bilde zu kommen. Die angenehme Laune des ersten Actes wurde durch eine forcirte und ungemüthliche Lustigkeit mit Gepolter und Tapage gestört. Dem lieben Stübchen der Christin im zweiten, das hier eher einer Manège glich, fehlte jede Stimmung; ein „Kanari", eine Nähmaschine, ein Spinett hätten dazu genügt und wenn man schon selber keinen Gedanken hatte, brauchte man doch nur das fünfte Bild vom „Nazi", wo die-

selbe Situation sehr lieblich dargestellt wird, nach dem Wiedener Theater zu copiren. Eine stille Lampe schien heller, als je die Sonne scheint, und wie dann der Mond kommen soll, wurden die Liebenden in einem lächerlich grasgrünen Lichte komisch. Alle Stellungen, Bewegungen, Beleuchtungen waren falsch. Durch diese saloppe Regie wurden auch die unbeschreibliche Größe, Gewalt und Pracht der Sandrock und die köstlichen Gestalten der Herren Zeska und Kutschera beschädigt.

Vor der „Liebelei" wurde, fein und intim inscenirt, ein Act von Guiseppe Giacosa gespielt, „Rechte der Seele", deutsch von Otto Eisenschitz, der letzte Act einer Tragödie zwischen Gatten, dem nur leider die nothwendigen Voraussetzungen und Vorbereitungen fehlen: so stört allerhand Exposition, die bereits erledigt sein müßte, da hier keine Zeit mehr ist, auch hat der Hörer Mühe, so geschwind von selber in die Stimmung zu kommen, die von ihm verlangt wird, und daher mag an dem Stoffe manches gekünstelt und erklügelt scheinen, das doch sehr wahr und lebendig ist. Herr Hartmann spielte eine heikle Rolle mit Verstand, Geschmack und einer behutsam lenkenden Routine. Frau Hohenfels gefiel den Leuten sehr, mir gar nicht: ganz subtile, verschämte und ungemeine Sachen schrie sie mit Gewalt ins Parterre; aber da es wirkte, hatte sie ja recht.

Das Glück im Winkel.

(Schauspiel in drei Aufzügen von Hermann Sudermann. Zum ersten Mal aufgeführt am 11. November.)

Das neue Stück von Sudermann läßt uns eine warme junge Frau in ihrem dumpfen Kreise beinahe verschmachten sehen. Sie sehnt sich. Man kann nicht recht sagen, was ihr eigentlich fehlt; sie weiß es selbst nicht und will nicht klagen. Einen gütigen Gatten schätzt sie von Herzen, hegt ihre Pflichten und wenn allerhand Aerger, kleine Plagen, manche Sorgen oft wie Ameisen über ihre Wege kriechen, geht sie unbekümmert und tapfer dahin. Nur in dunklen Ermattungen mag es sich leise zuweilen bei ihr regen, daß sie doch ein Mal, ein einziges Mal nur im Leben, anders glücklich sein, ganz selig sein möchte, so hingerissen und bezwungen selig, daß davor die ganze Welt versunken wäre; ein Mal möchte sie sich berauschen. Solchen Winken verbotener Wünsche wird sie desto lüsterner lauschen, weil der stille, von Mühen eingedrückte Mann mit Demuth, ja fast Angst bei Seite steht und sich scheut, sie zu stören: in dieser Ehe haben die Jahre manchen feinen Faden von Achtung, Zutrauen und Dank gesponnen, aber ein Rest von Scham läßt das immer noch mehr bräutliche Paar nicht ver-

schmelzen. Er hat ihr nie in einer wilden Stunde sozusagen das Hemd von der Seele gerissen; nie ist sie röchelnd vor seiner Kraft gelegen und er ist nie triumphirend vor ihrem Taumel gestanden. So lebt sie neben ihm hin, bleibt bei sich und kann mit ihm nicht verwachsen. Seine rührende, väterlich oder brüderlich innige Treue mag sie ihm lohnen, aber mit der beglückenden Gewalt des Mannes hat er sie nie angepackt. Es ist ein Verhältniß, das den Namen einer Ehe noch nicht verdient.

Zu diesen leisen, gebückten, zögernden Menschen schickt nun der Dichter einen Mann. Der Freiherr von Röcknitz ist der richtige Junker: roh, frech, strotzend, mit Hieben hinter den Knechten, mit Zoten hinter den Mägden her, rauchend von Begierden, tausend Teufel im Leibe; Kraft funkelt in seinen Augen, Kraft schlenkert in seinen Gesten, Kraft knarrt in seiner Stimme. Er sagt selber von sich: „Ich bin kein schlechter Kerl, aber da in mir drin, da hab' ich eine Sorte von Blut, eine ganz niederträchtige, die nicht zu bändigen ist" und: „Was ich will, das setz' ich durch". Er beunruhigt die Frauen: sie fühlen gleich, daß sie mit ihm nicht allein sein dürfen; er bringt eine schlechte Luft mit sich, die sie betäubt und beklemmt. Unter seinen Blicken kommen sie sich so nackt vor. Sie wissen nicht, wohin sie wegschauen sollen; dieser ganze Mann wirkt schon durch seine bloße Existenz wie eine unzüchtige Handlung auf sie. Wenn er sie ansieht, rieselt eine angenehme Angst durch sie; wenn er spricht, reden alle bösen Wünsche ihrer Sinne mit.

Indem dieser Mann zu jenen Leuten kommt, fühlen wir, daß ein Drama begonnen hat. Ein Mädchen könnte vor ihm flüchten; über eine befriedigt Liebende hätte er keine Gewalt: die Frau einer incompleten Ehe muß ihm erliegen. Jenes unfertige Verhältniß hat ein Drama in sich; die erste Begegnung mit einem Manne reißt es heraus. Wie die Flamme aus einem schwarzen Dochte, zuckt es aus trüben, bangen Worten empor. In einer gierigen, athemlosen Scene, in der man die Brunst schnauben zu hören glaubt, springt das Thier auf sie los und jetzt weiß sie, wonach sie so lange in irren Wallungen gelechzt hat. Jetzt hat sie das erste Mal den Mann gefühlt.

Was nun? Das Weib hat endlich den Mann gefunden. Aber sie ist doch mehr als eben nur „das Weib“: sie ist ein ganz bestimmter Mensch, die sehr individuelle Frau Elisabeth Wiedemann; und er ist mehr als nur „der Mann“: auch er ist ein ganz bestimmter Mensch, der sehr individuelle Herr von Röcknitz auf Witzlingen. So fragt es sich jetzt, ob gerade diesem Manne gerade dieses Weib angehören muß, mehr als jedes Weibchen jedem Männchen gehört. Es fragt sich jetzt, da ihre Begierde mit zerschossenem Flügel auf dem Boden liegt, ob sie ihn liebt. Eine Liebende würde nichts mehr denken als mit ihm zu gehen, bei ihm zu bleiben, immer nur ihn zu fühlen; keine Gefahr und Schande würde sie scheuen; alles würde sie um ihn vergessen, alles verrathen, alles verleugnen. Aber sie sehen wir jetzt vor ihm schaudern; sie bereut; sie will lieber in den Tod als zu ihm. Und nun

glauben wir den Sinn des Dramas erst zu begreifen, das nicht eine Frau aus dem falschen Verhältnisse zu einem Manne in ein wahres mit einem anderen ziehen, sondern eine unfertige Ehe durch ein Abenteuer vollenden zu wollen scheint, und so erwarten wir eine Eruption des Gatten: aus ihm muß, dahin drängt doch alles, jetzt endlich das gereizte Männchen wie ein Wolf entspringen und der Gatte, den sie immer schon liebte, würde so endlich zum Herrn, den sie braucht. Das wäre der Sinn: der Mann darf nicht vergessen, daß er ihr Herr sein soll.

Aber diese Scene fehlt. Sie will dem anderen entrinnen und flieht. Der Gatte hält sie auf, sie sprechen sich aus. Man möchte ihr zurufen: Nun sag' ihm doch endlich, daß du einen Herrn brauchst, und alles ist ja gut! Und man möchte ihm zurufen: Nun pack' sie doch endlich, züchtige sie, schlage sie, tobe, rase — das ist es ja nur, was sie braucht, seit so vielen Jahren! Aber sie redet bloß hin und her: „Du warst mit deiner Jugend fertig, aber ich nicht. In mir fieberte noch jeder Nerv. Voll Sehnsucht hab' ich gesteckt bis oben. Ach, was hab' ich noch alles erleben wollen! Und da kommen dann die Winterabende, wo man in die Lampen starrt, und die Sommernächte, wo die Linde vor der Thüre blüht — ach, Georg! Und man sagt sich: Dort irgendwo liegt die Welt und das Leben und das Glück — aber du sitzest hier und strickst Strümpfe. Aber alles, was ich hoffte und wünschte, das klammerte sich an jenen Menschen da oben . . . Und wenn ich bis heute gelebt habe

unter euch, so hab' ich's nur gekonnt durch diese eine Sehnsucht. So, nun jag' mich 'raus, wenn du willst." Und er weiß nichts zu entgegnen als diese matte Hoffnung: „Meine Jugend freilich kann ich dir nicht wiederschaffen. Aber auch deine wird langsam hingehen. Die Wünsche werden stiller werden. Die Sehnsucht wird einschlafen. Bescheiden muß sich jeder, auch der Glücklichste. Und vielleicht wirds dann noch einmal ein Glück in unserem alten Winkel." So hat man am Ende das Gefühl, daß ja das ganze Stück umsonst gewesen ist: es hat nichts gelöst. Es kann morgen von vorne beginnen. Morgen wird sie wieder in die Lampe starren oder an der blühenden Linde träumen und die süßen Verlockungen werden nicht schweigen und dann braucht nur noch ein neuer Röcknitz zu kommen: das Drama, wie bewegt es schien, hat alles stehen lassen. Ja, sagt man vielleicht, so ist es im Leben zuweilen; solche Fälle kommen vor. Aber es gehört zum Wesen der Bühne, daß sie nur jene zeigen darf, die sich durch ihren Verlauf von selbst corrigieren; sie muß ihre Angelegenheiten ohne Rest erledigen und uns mit der Zuversicht entlassen, daß sie sich nicht mehr wiederholen können.

Bis zu dieser letzten Scene, die befremdet, ist alles von einer unsäglichen Schönheit. Der Dichter hat nie edleres edler ausgedrückt, nie so tief in die Natur des Weibes geschaut. Wenn dem Stücke der Schluß nicht fehlen würde, nach dem es mit jedem Schritte unaufhaltsam drängt, eben jener Sturm des Gatten und die große Abrechnung zwischen den Rivalen, dürfte man es unter seinen besten nennen.

Der Abend gehörte der Sandrock; von einer so rein bezwingenden Gewalt ist sie noch nicht gewesen. Mitterwurzer gefiel als Röcknitz sehr, mir war er nicht preußisch genug; er wird gut thun, die Rolle für Berlin noch zu localisiren. Den Gatten gab Herr Sonnenthal in der weinerlichen, verschnupften, unleidlich geschwollenen Manier, in der er sich neuestens gefällt.

1896.

Die rothe Fahne.

(Zur Première von „Der Dornenweg" von Felix Philippi im Burgtheater am 11. Februar 1896.)

Im Burgtheater ist der „Dornenweg" von Philippi gespielt worden, ein elendes Unding, das weder literarisch noch ein Stück ist, sondern, in der Sprache von Weinreisenden, verbrauchte Phrasen lügt. Wird noch erwähnt, daß zur Darstellung alle Invaliden des Hauses wie zu einer großen Parade der Vergangenheit ausgerückt waren, so ist alles gesagt, was sich über den traurigen, lächerlichen und beschämenden Abend sagen läßt. Aber

man wendet mir etwas ein, dagegen muß ich mich wehren; man will mich in einen Widerspruch einfangen, das muß ich abschlagen.

Oft habe ich, sagt man mir, behauptet und bewiesen, daß das Theater und die Literatur sich nicht decken. Es kann sein, habe ich wiederholt, daß ein sehr literarisches Werk gar kein Stück ist; dann mag es alle Ehren der Literatur verdienen, auf die Bühne gehört es nicht. Und es kann sein, daß ein sehr gutes Stück ganz unliterarisch ist; dann mag man es aus der Dichtung verbannen, die Bühne wird es sich nicht nehmen lassen. Wenn freilich zu theatralischer Kraft noch literarischer Wert tritt, wird man sich freuen. Aber man darf nicht vergessen, daß bei einem Werke, daß auf die Bühne will, jene nothwendig, dieser entbehrlich ist. So habe ich den Dramatiker einmal mit einem Schützen verglichen, der dabei auf einem wilden Renner reiten soll. Kann er so schießen als reiten, so wird es eine Lust sein, wie er im Galopp alle ins Herz trifft. Ist er bloß ein Reiter, der aber nicht schießen kann, so knallt er freilich nur in die Luft, aber es ist doch schön, wie er das Roß zu bändigen und sich zu halten weiß. Ist er kein Reiter, so wird es ihm nichts nützen, der beste Schütze zu sein: er fällt gleich vom Pferde, kommt gar nicht zum Schießen und wird ausgelacht. Für Reiter mag man Theatraliker, für Schützen Dichter setzen, um zu wissen, wie ich das dramatische Wesen verstehe. Auch mit dem Redner habe ich den Dramatiker gern verglichen: es ist gut, wenn ein Redner etwas zu sagen hat; aber wichtiger ist es, daß er reden kann.

Die schönsten Gedanken helfen ihm nicht, wenn er sie nicht so mitzutheilen weiß, daß sie auf den Hörer wirken. Die Gewalt, Menschen zu bezwingen, an sich zu ziehen und mit sich zu reißen, macht den Redner aus; wozu er sie zwingt, wohin er sie zieht, zu erhabenen Gedanken oder häßlichen Instincten, kann an seiner rednerischen Bedeutung nichts ändern. Zwingen muß er, wirken soll er; darauf kommt es an. So, sagt man mir, haben Sie erklärt, auf der Bühne nur gelten zu lassen, was wirkt. Wer sich auf der Bühne der Mittel zu bedienen weiß, die wirken, den loben Sie. Sie brauchen sich dieser Meinung nicht zu schämen; Molière hatte sie auch: je voudrais bien savoir si la grande règle des règles n'est pas de plaire! Aber untreu dürfen Sie ihr nicht werden, wenn sie einmal das Unglück hat, mit Ihrem Geschmacke, mit Ihrer Laune nicht zu stimmen. Das Stück von Philippi hat gefallen, die Frauen haben geweint, man hat geklatscht, niemand hat gezischt, es wird Casse machen: also hat Philippi in diesem Stücke die Kraft zu wirken, also ist es nach Ihrer Definition ein gutes Stück, also müssen Sie es loben, da hilft Ihnen nichts. Aus der Literatur mögen Sie es verstoßen; dagegen wird auch der Autor nichts haben. Als Stück müssen Sie es rühmen oder Sie verleugnen sich. Diese Grube haben Sie sich selbst gegraben.

So sagt man mir und spricht mir das Recht ab, ein Stück zu tadeln, das gefallen und gewirkt hat. Ich nehme das an; ich bekenne, daß ich nach meinen dramatischen Maximen ein Stück nicht tadeln darf, das

gefällt und wirkt. Aber ich verlange, daß es das Stück ist, das gefällt und wirkt, das Stück selbst an sich, nicht irgend etwas neben dem Stücke, das mit ihm gar nichts zu thun hat. Wenn ich sage, ein Redner ist, wer wirkt, so meine ich doch, daß er durch seine Rede wirken soll; andere Wirkungen, die dabei mitlaufen mögen, dürfen nicht gelten. Solche Wirkungen kommen vor. Man denke sich ein Fest von Demokraten: Jemand tritt auf, fängt zu sprechen an, weiß aber nichts, strauchelt bald, stottert, verliert sich; schon sind die Leute ungeduldig, murren und scharren, da richtet er sich auf, sagt gar nichts mehr, sondern zieht eine rothe Fahne, entrollt sie und läßt sie über den Demokraten flattern; diese jauchzen, springen auf, klatschen, schreien und umarmen sich, begeistert und schwärmend. Ist er nun deswegen ein Redner? Er hat doch gewirkt! Aber er hat nicht durch seine Rede, sondern durch die rothe Fahne gewirkt. Die rothe Fahne kann auch, wenn die Demokraten loyal sind, ein Toast auf den Minister oder eine Adresse an den Landesvater sein. Immer besteht der Truc darin, daß ein Redner, der merkt, mit seiner Rede nicht zu wirken, etwas Fremdes einschiebt, das in den Leuten von selber wirkt, hoffend, daß sie es nicht so genau nehmen werden, was denn eigentlich gewirkt hat, wenn nur überhaupt gewirkt worden ist. Diesen Kniff eignen sich nun auch auf der Bühne Speculanten an, die sich unfähig fühlen, selber zu wirken, und schlau genug sind, den Zweck der Bühne zu merken: sie bedienen sich der rothen Fahne. Die rothe Fahne kann da der Maler, der Decorateur,

der Maschinist, der Patriotismus oder die sociale Frage sein — der Menge ist es gleich: wenn nur überhaupt auf sie gewirkt wird, fragt sie nicht erst, ob es denn auch dramatisch gewirkt ist. Wer den Ruhm der Dynastie mit der Wacht am Rhein oder die Noth der Armen mit dem Lied der Arbeit schildert, mag ruhig sein: die Schilderung braucht gar nicht zu wirken, das Geschilderte selbst ist schon stark genug. Von diesen Wirkungen gilt das Wort, das Hebbel geschrieben hat: „Lieben Leute, wenn einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir alle aus dem Concert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt; aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart oder Beethoven triumphirt." So wissen Speculanten, wenn ihren Stücken die dramatische Flamme fehlt, sie an brennenden Fragen zu wärmen, und die Leidenschaft der Menge lodert auf. Sie haben ja ganz recht. Aber den Kenner darf es nicht täuschen.

Herr Philippi ist ein Meister der rothen Fahne. Er überschätzt sich nicht, er weiß, daß er aus seiner Kraft nicht wirken kann. So schiebt er immer ein Interesse vor, das mit dem dramatischen nichts zu thun hat. Immer gelingt es ihm. In den „Wohlthätern der Menschheit" hat er das Interesse wirken lassen, das die Deutschen an dem Dr. Schweninger nehmen. Im „Dornenweg" läßt er das Interesse wirken, das man jetzt für unschuldig Verurtheilte hat. Haben wir nicht die Pflicht, fragt er, sie zu entschädigen? Natürlich rufen alle Leute: Ja! Nun also, sagt er und verneigt sich dankend, da sehen Sie, was für ein Dichter ich

bin! Und die Leute glauben es ihm. Er mag sich was Hübsches von ihnen denken, wenn er nachher so nach Hause geht, um sich auf seine Lorbeeren zu legen.

Wirken soll das Drama. Das ist ihm wesentlich. Es giebt Schwärmer von so seligen Ekstasen, daß alles Persönliche in ihnen verstummt und die ewigen Stimmen verlauten; Verse quellen dann von ihren schäumenden Lippen, die Menschheit schreit in ihnen auf. Das sind die Dichter. Es ist ihnen gleich, ob man sie hört. Wandelt es sie aber an, sich mitzutheilen, ihr Gefühl die anderen fühlen zu lassen, alle in ihren Zustand zu bringen, dann entsteht das Drama. Es ist das Mittel des Dichters, andere in seinen Zustand einzuführen; was er am Anfang fühlt, sollen sie am Ende fühlen; das zu vollbringen ist sein Amt. Wenn der Dichter am Anfang denkt, daß das Leben traurig ist, so sollen alle am Ende seines Dramas denken, daß das Leben traurig ist. Diese Wirkungen sind dramatisch. Die anderen gelten nicht. Sonst würde es ja genügen, eine schöne Statue auf die Bühne zu stellen oder Geld zu vertheilen oder einen Menschen hinzurichten. Wirkungen wären das gewiß. Aber sie wären so dramatisch, als es die Stücke des Herrn Philippi sind. Es wären alles nur Wirkungen der rothen Fahne.

„Die Athenerin.“

(Drama in drei Aufzügen von Leo Ebermann. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 19. September.)

Nun ist eine Zeit gekommen, da wenden sich die Menschen wieder vom Heutigen ab, das Land der Griechen mit der Seele suchend. Schon schienen die alten Götter vergessen; ein ungeduldiges Geschlecht ließ sich vom Zauber der Minute bethören. Nun wird ihm bange und es fühlt, daß wir bei vielen Kenntnissen und großen Gewalten doch schnöde und traurig leben, weil wir ohne Ordnung der Seele sind: das verläßlich Waltende fehlt uns und ungewiß müssen wir unter dunklen, rathlos rüttelnden Begierden schwanken. Menschen beneiden wir, die sich an das Geheimniß des Lebens gebunden fühlen, sie brauchen nicht erst den Verstand zu fragen, sie werden sicher getrieben. So möchten wir wieder werden. Gute Heiden möchten wir sein, am liebsten Griechen. Das ist die große Leidenschaft der Zeit. In Paris ist ein „Verein zur Auferstehung des Heidenthums“ gegründet worden; wo junge Leute sich heute zum Bunde versammeln, stellen sie sich gern in den Schutz edler griechischer Namen;

ihre Briefe und Papiere sind mit den reinen Linien alter Statuen verziert. Die letzten hundert Jahre scheinen ausgelöscht, so classisch geht es wieder zu. In der That, sieht man sich um, wie man denn diese neue Stimmung nennen soll, so kommt jenes lange verkannte Wort herbei: classisch möchten wir wieder werden. Es ist zehn Jahre lang die Losung gewesen, nur um jeden Preis neu und eigen zu sein, anders als die anderen. Damals hieß es nur: wie mache ich es, um anders zu dichten, als jemals gedichtet worden ist? Nun nimmt man wieder Gesetze an und gehorcht. Man giebt nicht mehr jeder wilden Laune, jeder raschen Neigung nach, wie es einen eben gelüstet; man will nicht mehr nur seine eigene Stimme schallen lassen. Nein, man möchte jetzt mit ihr der Musik der Menschheit dienen und fragt an, was das Wesen eines Gedichtes, eines Dramas ist, um sich dann zu prüfen, ob man denn auch die Organe dafür hat und ihm gerecht werden kann. Mit Ehrfurcht tritt man zur Vergangenheit hin und hört den Großen zu; ihnen möchte man nachfolgen. Wir haben verzichtet, eine neue Welt von uns aus zu beginnen, das Zeitliche lockt uns nicht mehr; auf den ewigen Weg der großen Menschen wollen wir wieder kommen und nach unseren Kräften mitgehen.

Dieser neuen Stimmung verdankt die „Athenerin" des Herrn Leo Ebermann ihren Erfolg. Sie hat am letzten Samstag im Burgtheater, angenehm inscenirt und von den Herren Hartmann, Löwe und Gimnig glänzend, von Frau Hohenfels und Herrn Robert klug und mit einer energischen Routine

gespielt, den größten Beifall gewonnen. Immer wieder, immer wieder hat der bleiche junge Wiener, unschlüssig und verwundert das Parterre mit Mißtrauen betrachtend, erscheinen und wieder erscheinen müssen, wohl an die fünfzehn Mal. Man wurde nicht müde und gab nicht nach, man konnte ihn gar nicht oft genug sehen. Man jauchzte ihm zu, lange ist in diesem Hause ein solcher Jubel nicht vernommen worden; ja, es wurden Stimmen laut, es sei unserer Stadt ein neuer Dichter geschenkt. So stürmisch dankte man dem gescheiten Manne, der den Muth hatte, vom Heutigen weg zur guten alten Wiener Tradition zu gehen, tapfer „Drama“ auf den Zettel schrieb und uns gern das Griechische gegeben hätte, das wir jetzt wieder mit der Seele suchen.

Die „Athenerin“ will kein modernes Stück sein. Unsere Gegenwart abzumalen, unsere Sitten zu schildern, ist ihr fern. Sie thut nicht „actuell“ und fragt nicht nach unseren „Problemen“. Sie will zeigen, was immer und überall geschehen kann: die Liebe einer Buhlerin zu einem reinen Manne. Es könnte heute in Paris spielen und dann ließe sich etwa ein Stück in der Art von Dumas oder Augier denken, mit der These, daß das eben nicht geht, weil die Buhlerin ihr Wesen niemals vergessen kann, oder auch ein naturalistisches Stück, das gar nichts beweisen will, sondern nur schildern, wie „Rettungen“ der Bajaderen in der Wirklichkeit meistens aussehen und es nicht so einfach ist, Mahadöh zu sein. Indem der Autor das vermied und seinen Fall in die Vergangenheit trug, konnte er zwischen zwei Dingen wählen. Es war möglich, daß

ihn die historische Form einer menschlichen Gestalt reizen mochte: wie hat das, was wir heute Cocotte nennen, damals ausgesehen, als es noch Hetäre hieß? Anatole France liebt solche antiquarische Scherze; es giebt ein Buch von dieser Art, das einmal sehr berühmt war, die Reisen des jungen Anacharsis, und die Aphrodite des Pierre Louys scheint mir nicht viel mehr zu sein. Aber der Autor konnte auch sagen: nein, ich will weder eine Cocotte noch eine Hetäre zeigen, nicht die Pariser Form von heute noch die griechische von einst, sondern die unabänderliche, gleiche Natur dieser Gestalt, das ewige Wesen aller Cocotten und aller Hetären: die Buhlerin will ich zeigen. Das scheint unseren Autor gereizt zu haben. Einen Fall, der täglich bei uns passiren kann, wollte er uns in der Vergangenheit so sehen lassen, daß wir, vom Vergänglichen ungestört, sein ewiges Leben vernehmen sollten. So mächtig ist sein dramatisches Gefühl gewesen. Aber freilich, dann dürfte sich seine Charis nicht schämen, — „du hattest Recht, wenn du mich tief verachtest" — dürfte nicht bereuen, dürfte nicht die Sünderin sein, die nun „ein neues Leben" beginnen will. Das ist so ungriechisch, als es gegen die Natur der Buhlerin ist. Ihr braucht nicht vergeben zu werden, denn sie hat nicht gesündigt, sie übt nur ihr Wesen aus; triumphirend wird sie sich dem Geliebten gewähren. Der moderne Mann, der die christliche Askese noch nicht verwunden hat, mag anders fühlen und so lügt ihm die Cocotte etwas vor. Aber will man sich Kleopatra als Magdalene denken oder Antonius betrübt, daß

„darüber kein Mann hinweg kann?“ Das sind finstere jüdische und christliche Gedanken, menschlich sind sie nicht und so werde ich das Gefühl nicht los, daß die Charis keine Hetäre und auch nicht die Buhlerin, sondern doch blos unsere alte Cameliendame ist, nur in einem etwas besseren Klima.

Hätte der Autor uns die Buhlerin gezeigt, dann wäre es ein Drama geworden. Der Zweck des Dramas ist, Schopenhauer hat es ausgesprochen, „uns an einem Beispiele zu zeigen, was das Wesen und Dasein des Menschen sei.“ Die Geschichte dieser Charis ist kein „Beispiel“, sie ist nur ein Abenteuer. Sie muß der Charis nicht geschehen, sie muß es noch weniger dem Agis; nichts zwingt uns, für ihn und sie gerade dieses und kein anderes Schicksal zu verlangen. In der Rede auf Schiller sagt Jakob Grimm: „In dem Drama tritt uns die Begebenheit selbst unmittelbar und leibhaftig vor Augen, so jedoch, daß sie nicht einfach einherschreite, sondern mit und aus allen inneren, sich sonst bergenden Triebfedern enthüllt werde, das heißt, sie muß geschürzt sein und Lösung empfangen; in solchem Schürzen oder Verflechten liegt eben der ganze Reiz der Handlung.“ Das ist es, was mir an diesem brillanten Theaterstück zur Tragödie fehlt, und so kann ich doch ein Wort von Hebbel nicht vergessen: „Es giebt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen.“ Auch darf nicht verhohlen werden, daß manche Verse seltsam sind. Man muß da freilich behutsam sein: das Stück ist noch nicht gedruckt, die Censur hat viel gestrichen

und geändert. Daher mögen solche Verse kommen, die wirklich aussehen, als ob sie mehr vom Intendanten wären:

„Gieb acht, daß dir der Witz nicht kommt abhanden" —
„Im Grund genommen, wirkt das alles gleich" —
„Erhebst du dich? das ist ganz in der Ordnung" —
„Es heißt verziehen sich vor dem Gewitter".

Es ist schon gesagt worden, daß mir diese Charis keine Hetäre und, weil sie sentimental wird, ungriechisch scheint. Aber es könnte doch sein, daß uns der Autor im Ganzen das Griechische bringt, das wir suchen, und jene neue Begierde stillt. Er läßt uns in der That in den edlen Zauber der griechischen Welt sehen, die wir aus dem Gymnasium gewohnt sind. Es ist das Griechisch der ernsten, strengen, so besonnenen Linien, das die Deutschen von Winkelmann gelernt haben, ein ruhendes, unbewegliches, plastisches Griechisch. Aber seitdem haben wir andere Laute der Griechen vernommen. Nietzsche hat sie uns im Taumel der Verzückungen gezeigt, des wilden Gottes voll, dem Thiere nah, selbstvergessen, in seligen Rasereien, dampfend von betäubter Lust. Werden wir uns bei diesem dithyrambischen Griechisch beruhigen? Der taumelnde Dionysos kann uns nicht führen, wir sinken mit ihm auf die Stufen vor dem Apoll. Nein, es ist nicht mehr der gelassene Apoll, im stillen Hain bei den lauschenden Musen, der uns lockt, indem er zur Leier seine bethörend weisen Worte spricht. Nein, es ist auch nicht der schwärmende Dionys, der jauchzend durch die Wälder lärmt. Sondern wir denken uns, daß dieser

Trunkene, in der königlichen Lust der Trauben taumelnd, von den lüsternen Gewalten seines Leibes bestürmt, auf grinsende, ächzende Faune gestützt, nun den lächelnden, abwehrenden Apoll bei der kalten Hand nimmt und so, magnetisch, seine verruchte Leidenschaft, die schwankt, in das ruhige Blut des stillen Gottes rinnen läßt, der immer noch aufrecht ist und immer noch lächelt. Von seinen spröden Lippen möchten wir das wilde Glück anhören, das uns der schwere Dionys, dem schon das Haupt auf der Brust liegt, lallend nicht mehr sagen kann. Trunken möchten wir und doch dabei hell sein; die dumpfen Ahnungen des Rausches möchten wir wie reine Bilder eines Traumes betrachten dürfen. Dem Dichter, der uns dieses Griechisch bringt, so ungeheuer instinctiv und doch aufs ruhigste bewußt zugleich, dem werden wir Rosen streuen und Evoë rufen.

Morituri.

(Teja, Drama in einem Act. Fritzchen, Drama in einem Act. Das Ewig-Männliche, Spiel in einem Act. Von Hermann Sudermann. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 3. October 1896.)

Drei Acte, zwei tragische und einen scherzenden hat Sudermann unter demselben Namen verbunden.

Morituri, schon bei dem Titel hat man hin und her geraten. Morituri, das kann heißen: die in den Tod gehen; oder noch mehr: die zum Tode bereit sind; oder auch bloß; die den Tod erblicken. Wie hat es der Autor gemeint? Von dieser Frage ist das Publicum den ganzen Abend nicht gewichen; es hat sich nicht beschwichtigen lassen. Unserer Angst, was es denn eigentlich mit dem Tode ist, hoffte es, würde der Autor irgendwie antworten. Er konnte uns sagen, was ihm der Tod bedeuten mag, an drei Fällen den Sinn zeigend, den er ihm zu haben scheint; er hätte etwa darstellen können, wie der Tod dann über den Menschen kommt, wenn der Mensch nichts mehr zu leben hat, weil alle Thaten schon aus seiner Natur gezogen sind und seine ganze Schönheit schon hergegeben ist. Oder er hätte, ohne sein Verhältnis zum Tode mitzutheilen, darstellen können, wie sich die Menschen zu ihm verhalten, jeder auf eine andere Art; selber wäre er dann mit seinem Gefühle im Versteck geblieben, aber er hätte uns sehen lassen, wie der Tod dem einen eine gütig zustimmende, alles Wirken erst recht bejahende Macht ist, während er über den anderen tückisch und zerstörend kommt. Oder es hätte ihn reizen können, wie der Tod die Menschen alle gleich macht und jede Spur der Zeit von ihnen nimmt, so daß sie vor ihm alle nackt und zitternd stehen und an Worten und Geberden dieselben sind, der alte Gothe nicht anders als der heutige Berliner. Das alles hätte er können. Was hat er nun wollen? An dieser Frage ist unser Publicum ungeduldig geworden. Es hat erwartet, ein Verhältniß zum Tode zu sehen, und zwar

so, daß es uns der erste Act etwa nur ahnen lassen, der zweite unwiderleglich bestätigen und der dritte dann witzig mit ihm tändeln würde. Mit dieser Erwartung sind die Leute hingekommen. Im ersten Act haben sie sich gewundert, im zweiten sind sie schon nervös gewesen, im dritten sind sie sehr ungemüthlich geworden: jetzt dauert das schon an die drei Stunden und wir wissen noch immer nicht, was er denn meint — ja, will er uns foppen?

Hört man das erste Stück an, das den letzten König der Gothen, Teja, im Sterben zeigt, so möchte man eine feine Absicht vermuthen. Der Mensch hat mehr Kräfte und Gaben in sich, als ein einzelnes Leben beschäftigen kann. Er fühlt tausend Seelen und wenn es ihn jetzt lockt, ein Held zu werden, so möchte er dann wieder lieber ein Weiser sein. Aber er muß wählen. Will er Thaten, so darf er auf die sanften Neigungen nicht mehr hören; will er Gedanken, so müssen die thätigen Instincte verstummen. Hat er sich einmal entschlossen, welches Leben von den vielen, die ihm möglich sind, er leben will, so muß er mit Gewalt die anderen Möglichkeiten bändigen, die ihn nur stören würden; sie treten in den Schatten weg und sehen ihm traurig nach. Ist nun der Tod da und schaut der Mensch zum Abschied noch einmal auf sein Leben zurück, das doch am Ende immer so arm scheint, wenn er der Wünsche am Anfang gedenkt, dann kommen diese gekränkten Triebe herbei, die er verschmäht hat, und beklagen ihn; von allen Leben, die er nicht gelebt hat, ist er dann umringt. So wird Teja, der immer nur

dem Harten in seiner Natur gehorcht hat, vor dem Tode an seinem Leben irre. Er fühlt sich zu seinem jungen Weibe gezogen, das wie eine helle Gestalt der sanften Triebe ist, die er niemals angehört hat. Ob er nicht am Ende das wahre Leben versäume hat. Das scheint der Gedanke des ersten Stückes zu sein und man glaubt ihn auch im zweiten einmal zu vernehmen. Fritzchen hat seine Cousine geliebt, er hätte einem stillen häuslichen Glücke leben können, aber er ist lieber ein wilder Lieutenant geworden. Nun ist die tolle Herrlichkeit aus, uun fühlt er, was er verschmäht hat, und nun wird er irre, ob es denn nicht ein falsches Leben war, das er gelebt hat. Wäre der Autor diesem Gedanken treu geblieben, indem er etwa in einer letzten Scene zwischen Fritzchen und der Cousine, die jener zwischen Teja und Bathilda gleichen konnte, das ungelebte Leben vor dem Sterbenden aufleuchten ließ, so hätte sich das Publicum nicht so feindlich gegen die Wirkungen des kräftigen Stückes gewehrt.

Ist das Publicum einmal gereizt, so läßt es mit sich überhaupt nicht mehr reden. Es geht dann auf gar nichts mehr ein. Das zweite Stück rechnet mit einem der wenigen dramatischen Motive, die heute noch verläßlich sind: mit der militärischen Ehre. Wer in der militärischen Welt lebt, das wissen wir, ist dieser Kraft unterthan, man kann dramatisch auf sie zählen. Aber das Publicum sagte: was geht uns die militärische Ehre an, wir machen uns nichts aus ihr! Und es fing an, diesen ganzen Begriff zu kritisieren. Man braucht nicht erst zu beweisen, daß das im Theater ganz falsch ist.

Im Theater handelt es sich nur darum, daß die Kraft, die der Autor seine Gestalten bewegen läßt, in diesen Gestalten lebendig und so stark ist, als es die Bewegungen verlangen, die er ihnen zumuthet. Der Othello wird nicht widerlegt, wenn ich sage: ich bin nicht eifersüchtig, und beweise, daß die ganze Eifersucht überhaupt ein Unsinn ist. Es giebt eben doch eifersüchtige Menschen, wie es doch eine militärische Ehre giebt. Was ich von ihr denken mag, ist gleich. Aber sie ist da und kann Menschen bewegen, das genügt dem Dramatiker. So hat man auch gesagt, um radical gleich das ganze Stück zu beseitigen: vor einem Duell geht man nicht zu seinen Eltern, man will sich nicht aufregen. „Würden Sie vor einem Duell zu Ihren Eltern reisen?", hat man im Parterre gefragt; „würden Sie das thun?" Nein, ich würde das gewiß nicht thun, aber ich würde auch dem Jago nicht glauben und mein Vermögen nicht unter die Goneril und die Regan vertheilen. Es ist aber ganz gleich, was ich thun würde oder was ich nicht thun würde. Lear ist so, daß er sein Vermögen vertheilt, und Othello ist so, daß er dem Jago vertraut, und Fritzchen ist so, daß er vor einem Duell zu seinen Eltern geht. Das muß man einem Autor glauben, sonst hört das Theater überhaupt auf.

Soll ich nun schließlich noch meine Meinung über die Stücke sagen, so wird mir das nicht leicht. Ich bin lange nicht mit so seltsam sich bestreitenden Gefühlen im Theater gesessen, befremdet, ärgerlich, auch bewundernd ohne doch zu einer vollen reinen Stimmung zu kommen. Ich bekenne, daß ich den Sinn des Ganzen, bei manchen

Vermuthungen, nicht verstanden habe und wie auch die Berliner Zeitungen sich jetzt deutend bemühen, noch immer nicht verstehen kann. Soll ich die drei Acte als eine Trilogie annehmen, was ja Sudermann durch den Titel zu verlangen scheint, so bin ich verlegen: ich finde keinen Weg vom einen zum anderen und der Gedanke fehlt, der sie hält. Ich weiß schon, daß es schön wäre, uns einen ewigen Zustand der Menschheit einmal in einer historischen Gestalt, dann in unserer Nähe, endlich in der freien und heiteren Luft einer neckenden Poesie zu zeigen. Aber ich wäre neugierig, von Sudermann selbst zu vernehmen, welchen Zustand er gemeint haben mag. Giebt er uns einen Commentar, so kann es ja sein, daß uns die geheime Bedeutung aufgeht; dann werden wir unseren Unverstand zugestehen. Sehe ich vom ganzen ab und nehme jedes Stück für sich her, so ziehe ich „Fritzchen" vor. Es ist ein gutes Stück, von einem Meister des Theaters gebaut, der alle Wirkungen kennt, sich nichts entgegen läßt und unsere Nerven mit einer Kraft packt, daß der Stoß zuletzt bis an das Gemüth dringt. „Teja" hat eine sehr hübsche Scene: wie der finstere König bei seinem Weibe den Tod vergißt. Hier macht sich Sudermann mit dem alten Gothen denselben Spaß, den sich Sardou in der Sansgêne mit dem Napoleon gemacht hat: er läßt uns eine historische Größe in ihren kleinen Momenten sehen und sucht das Intime einer Zeit auf, die wir sonst nur in ihrer Würde zu betrachten gewohnt sind. So hat Shakespeare die trojanischen Helden genommen und ich denke mir, daß wir so zu einer amüsanten Art

von historischen Possen kommen könnten, recht im Geschmacke unserer skeptischen Zeit, die ja an keine Heroen mehr glauben will. Man stelle sich den intimen Cäsar vor, als einen recht nervösen, ängstlichen, abergläubischen, kränkelnden, älteren Herrn geschildert, daneben Brutus als einen schön redenden, aber unfähigen Liberalen, der endlich Angst um sein Mandat bekommt; oder man zeige uns Etzel als einen leicht zornigen, doch gemüthlichen und unorthographischen General, so einen hunnischen Blücher oder Wrangel. Solche Possen würden von der Schadenfreude der kleinen Leute leben, daß die großen Menschen schließlich auch nicht größer sind, und sie könnten mit der schönen Helena und dem Orpheus wetten. Will man aber wie Sardou oder Offenbach wirken, so darf man nicht als Hebbel und Otto Ludwig beginnen. „Teja" hat zwei Töne, den großen der Historie und den ironischen der Anekdote: jeder kann wirken, jeder hat sein Recht, aber sie vertragen sich nicht und geben keinen Klang. Endlich, das „Ewig-Männliche" hat mir durch die liebenswürdige Frechheit gefallen, mit der es einen verwegenen Gedanken über die Frauen ausspricht, der der deutschen Prüderie sehr unangenehm sein muß: Ihr verliebten Thoren, redet euch doch nichts ein und faselt nicht von der sittigenden Macht der edlen Frauen; ob eine erlaucht oder gemein ist, Königin oder Magd, jede will schließlich nichts als einen festen Kerl. Ich glaube zwar nicht, daß man damit die ganze Psychologie der Frau erschöpft, aber es ist doch gut, wenn ihnen das manchmal so dreist und unverschämt gesagt wird. Wären nur

diese Verse anders! Man hat von diesen Versen geschrieben, daß sie wie von Fulda sind. Nun, so grob braucht man ja nicht gleich zu werden, aber ich stimme doch Fritz Mauthner zu, daß sie „nur eine absichtlich und klug gewählte Form, nicht die nothwendige, organische Gestalt des Gedankens sind.“

Den Teja und die Bathilda spielen Herr Robert und Frau Hohenfels. Diese beiden großen Künstler haben sich jetzt angewöhnt, nur noch ihre Routine wirken zu lassen. Sie geben keinen natürlichen Ton mehr her, alles ist Manier geworden. Macht man die Augen zu, so glaubt man jemanden zu hören, der sie zum Spaß copiren will. Aber da ja das Publicum noch immer mit ihnen geht, haben sie wahrscheinlich recht. Im zweiten Stücke hat Baumeister versagt, er ließ die „wilde Drossel“ kaum vage ahnen. Im dritten versagten Herr Hartmann nnd Heer Krastel. Angenehm und mit Ironie hat Frau Schratt die koketten Zeilen der zärtlichen und gezierten Königin gesprochen. Noch sind Herr Löwe, Herr Zeska und Herr Devrient zu nennen. Aber der beste ist Herr Kutschera gewesen; durch sein schönes Temperament, seine einfache und gesunde Art dem Kenner schon lange wert, hat er sich mit diesem Fritzchen nun auch dem Publicum ins Herz gespielt.

Debutanten.

Im Burgtheater hat Samstag Fräulein Littitz im Wildfeuer debutirt, Sonntag hat Herr Treßler den Herrn von Felsen in den Magnetischen Curen gespielt, Montag ist Fräulein Schönchen als Bärbel eingezogen. Fräulein Littitz ist eine junge, schöne Dame, sehr englisch an Geberden und im ganzen Betragen, mit einer edlen, spröden Nase — der Sinn unseres Wortes „hochnasig“ geht einem auf, wenn man sie sieht — einem harten Kinn und einem schmalen, mehr spöttischen als zärtlichen Mund, dazu arroganten, nachlässig herabblickenden Augen, der geschmeidigen Gestalt einer Amazone und den feinsten, nervösesten Händen, die von Ungeduld beben. Man möchte sie von Whistler gemalt oder noch lieber möchte man sie Tennis spielen sehen. Ihre Stimme ist unbiegsam, scharf und grell, Empfindung scheint nicht ihre Sache. Doch hat sie zuweilen einen so lebendigen und persönlichen Ton, daß man sich wundert. Was man beim Theater eine Naive oder eine Sentimentale nennt, scheint sie nicht zu sein, aber man könnte sie sich als Maud in den Demi-Vierges denken, in solchen sehr modernen, traurig mondänen Rollen, die noch keinen

Namen haben. Ist man ehrlich, so muß man bekennen, daß man nach diesem Debut noch gar nichts weiß und eigentlich noch gar nichts sagen kann; es ist alles möglich und nichts ist gewiß. Da darf man wohl einmal fragen, ob es denn einen Sinn hat, so debutiren zu lassen.

Herrn Treßler geht es ja nicht anders. Er weiß noch immer nicht, ob er den Leuten gefallen hat, und die Leute wissen es selbst nicht. Er hat in den Magnetischen Curen wieder seine angenehme, heitere Gestalt, ein komisches Wesen und eine leichte Neigung zur Manier gezeigt. Aber man hat doch das Gefühl, ihn noch immer nicht zu kennen. Man möchte ihn endlich in einer neuen Rolle sehen, die man noch von niemandem gesehen hat, von Erinnerungen und Vergleichen ungestört.

Und es hat auch keinen Sinn, Fräulein Schönchen als Bärbel debutiren zu lassen. Daß sie diese Rolle spielen kann, weiß man vom Raimundtheater her. Man kennt die fünf oder sechs Rollen, die ihr niemand nachspielt. Die Frage ist jetzt, ob sie auch noch etwas anderes können wird. Träte etwa Girardi zum ersten Mal in der Burg auf, so würde ich ihn nicht im Armen Mädel debutiren lassen, sondern als Spiegelberg oder Malvolio. Dann würde man sich wenigstens auskennen. Das Publicum, die Kritik könnten dann ja oder nein sagen. Und noch klüger wäre es, die Probe mit ihm in irgend einem ganz neuen Stück von Schnitzler oder Ebermann zu machen.

Ich bin nämlich der Meinung, daß es falsch ist,

neue Schauspieler in alten Rollen debutiren zu lassen. Ich weiß freilich, daß das eine alte Sitte ist, und ich kann mir auch denken, wie man sie vertheidigen mag. Man wird sagen: gerade Euch Recensenten muß das doch sehr angenehm sein, Ihr kennt das Stück, Ihr kennt die Rolle schon, Ihr könnt Euch also dem Schauspieler widmen, Euer Interesse wird nicht abgezogen. Das ist ja wahr. Sehe ich einen neuen Schauspieler in einer neuen Rolle, so werde ich nicht gleich wissen, welche Wirkungen etwa der Rolle gehören und welche auf sein Conto kommen. In alten Stücken ist die Rechnung leichter. Da weiß ich genau: hier läßt die Rolle aus, da kann der beste Schauspieler nichts machen; dort ist die Rolle so stark, daß auch der schlechteste noch wirken wird. Dieses Argument wird man für das Debutiren in alten Rollen sprechen lassen.

Es klingt ganz plausibel. Aber man sollte doch nicht vergessen, daß in alten Rollen der neue Schauspieler immer im Unrecht ist. Man verlangt von ihm, was gar nicht möglich ist: er soll durchaus seinem Vorgänger gleichen. Bringt er nicht alles, was jener gebracht hat, und bringt er es nicht genau, wie jener es gebracht hat, oder bringt er gar etwas, was jener nicht gebracht hat, so wird das Publicum böse. Es hat nun einmal ein fertiges Bild der Rolle, dieses will es sich nicht stören lassen. Es ist nun einmal gewohnt, sie so und so zu sehen; Aenderungen giebt es nicht zu. Es benimmt sich, als hätte es das Original der Rolle persönlich gekannt. Der erste Darsteller kann die Rolle blond oder schwarz spielen, wie

er will, es ist ja auch ganz gleich. Hat er sie aber blond gespielt, so ärgert sich das Publicum, wenn der zweite sie schwarz spielen will. Es bildet sich nun ein: sie muß blond sein. Und ebenso ist es mit der Stimme, mit dem Gang — alle zufälligen Aeußerlichkeiten des ersten Darstellers wird das Publicum vom zweiten verlangen. Trifft er sie nicht, so sagt es: „Erinnern Sie sich noch an den X? Das war doch ganz etwas anderes! Der hat schon ganz anders ausgesehen, und die Stimme!" Gelingt es ihm aber, sie zu treffen, so heißt es: „Der copirt ja bloß den X!" Das hat schon Laube gewußt, der einmal schrieb: „Es ist eine alte Erfahrung, daß der erste Darsteller einer Rolle, wenn er Talent hat, die Rolle für sein Publicum unumstößlich feststellt; er behält sogar oft Recht gegen den sonst überlegenen Schauspieler, wenn er nach ihm spielt."

Nun kommt aber noch etwas dazu: Der neue Schauspieler wird in der alten Rolle meistens wirklich schlecht sein, weil er nicht unbefangen ist. Das läßt sich gar nicht vermeiden. Er hat die Rolle gelernt und nach seinem Wesen, nach seiner Natur gestaltet; nun steht er auf der Probe. Da giebt es nun an jedem guten Theater irgendeinen wohlmeinenden Kenner, der ihm helfen will, einen alten Inspicienten, der schon dreißig Jahre da ist, oder einen Souffleur, der alles weiß. Der läßt es dem Debutanten an Anweisungen und Lehren nicht fehlen. „Da hat der Herr von Anschütz immer eine Pause gemacht und ist mit großen Schritten einmal durch das Zimmer gegangen." Gut,

der Debutant kennt das Publicum, er macht also auch eine Pause und geht auch mit großen Schritten einmal durch das Zimmer, ohne recht zu wissen, warum; aber man nennt das die Tradition. Nach fünf Minuten heißt es wieder: „Da hat sich der Herr von Lewinsky immer an den Tisch gelehnt.“ Gut, der Debutant versteht das eigentlich nicht, es paßt gar nicht zur Situation, aber der Lewinsky muß den Geschmack der Wiener besser kennen und so lehnt sich der Debutant auch an den Tisch. Was wird nun die Folge sein? Der Debutant wird über die Gestalt, die er der Rolle aus sich gegeben hat, nach und nach alle Nuancen seiner Vorgänger ziehen. Je stärker sein Temperament ist, desto heftiger wird es sich wehren, diese unorganisch fremden Manieren anzunehmen; und schließlich wird man meinen, daß er copiren will und es nicht kann.

Aber nehmen wir an, daß es dem Debutanten gelingt, den Widerstand der Gewohnheit im Publicum zu brechen und alle Gefahren zu vermeiden. Das Publicum sage schließlich: „Wenn er sich auch mit dem X nicht vergleichen darf, er scheint doch immerhin Talent zu haben.“ Was ist nun damit bewiesen? Dem Publicum hat der Debutant gefallen, aber das wird es nicht hindern, ihn das nächste Mal mit demselben Mißtrauen zu empfangen. Und der Director? Und die Kritik? Der Director und die Kritik wissen nach einer alten Rolle über den Debutanten gar nichts. Er kann in der alten Rolle gefallen haben und doch ohne Talent sein, eine neue zu spielen. Er kann durchgefallen sein und doch das stärkste Talent haben. Er hat ja diese

Rolle oft gesehen, er spielt sie nicht aus sich, er spielt sie den anderm nach. Kann er copiren, so wird er gefallen. Aber in vierzehn Tagen soll er eine neue Rolle spielen, die er noch von keinem Muster gesehen hat, die er aus sich selbst holen muß, die er nicht mit fremden Nuancen und Manieren aufputzen kann. Dazu ist er doch eigentlich engagirt: nicht zum Copiren, sondern zum Schaffen ist er da. Wie wird er da sein? Das weiß niemand.

Ich halte es für falsch, neue Schauspieler in alten Rollen vorzustellen, weil man es ihnen nur schwer macht, das Publicum zu gewinnen, und ihnen niemals gerecht wird; ich wäre dafür, daß jeder neue Schauspieler in einer neuen Rolle debutiren sollte, die das Publicum noch nicht und die auch er noch von keinem anderen gesehen hat.

Der Sohn des Kalifen.

(Dramatisches Märchen in vier Aufzügen von Ludwig Fulda. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 21. November 1896.)

Es thut mir leid, aber ich muß Herrn Fulda abbitten: ich bin ungerecht gegen ihn gewesen. Man giebt das nicht gern zu; man zaudert, so lange es

noch geht, und will sich wehren. Doch wird es redlicher und freier sein, reuig zu bekennen, als daß man im Falschen verharren und sich gar vielleicht immer tiefer verrennen sollte. Wer will sich denn unfehlbar dünken? Mit einer gewissen Leidenschaft, ja Vehemenz habe ich immer von Herrn Fulda gesprochen, und ich will es nur sagen: ich habe ihn gehaßt. Nun, ich brauche mich nicht zu schämen: es ist ein gesunder und guter Haß gewesen, wie er dem Jüngling wohl ansteht. Aber ich sehe jetzt ein, es war wirklich nicht nöthig. Herr Fulda ist nicht der Mann, den man zu hassen hat. Ich bin recht thöricht gewesen, und wenn ich die ganze Wahrheit gestehen soll: Herr Fulda ist von uns beiden entschieden der Gescheitere gewesen.

In der That habe ich nämlich längere Zeit gemeint, die nun bald ein Decennium Deutschland beunruhigende, manchmal ungestüme, jetzt schon viel friedlichere Bewegung, die man die Berliner Bewegung genannt hat, könnte die Absicht haben, der Kunst zu dienen. Ihren Lärm deutete ich als Entrüstung gegen das unkünstlerische Treiben der Nation und wen ich einstimmen hörte, mußte ich also frohlockend als einen Enthusiasten der Schönheit begrüßen. Da konnte ich denn in ihrer Mitte nur mit Unwillen, ja Erbitterung einen Mann gewahren, dem eine gewiß nicht unkluge, höchst rentable, mir jedoch im Innersten verächtliche Indifferenz gegen die Kunst von Anfang an sozusagen schon auf die Stirne geschrieben war. Wie, rief ich bald, kommt dieser unverhohlene Fabrikant zu den Propheten? Und so lange ich noch an das Amt der Propheten glaubte,

wurde ich seinem heiteren und so glücklichen Geschäftssinn nicht gerecht. Jetzt, da ich jener Hoffnungen lächeln muß und dem Wahne, als hätte die Deutschen um das Jahr neunzig plötzlich nach der Kunst verlangt, nicht ohne einige Beschwerden entsagt habe, darf ich auch des Eifers lächeln, mit dem ich damals Herrn Fulda und seine Leute am liebsten vom Erdboden vertilgt hätte. Ich muß ihm recht komisch gewesen sein, er wird herzlich über uns gelacht haben und er hatte Recht. Er hat seine Deutschen gleich viel besser verstanden.

Nein, diesen Deutschen ist es auch um das Jahr neunzig nicht im Traume eingefallen, plötzlich nach der Kunst zu verlangen; sie werden es wohl nie oder wir werden es doch nicht mehr erleben. Nur ein paar rathlose Künstler, jugendlich schwärmerisch und im ersten Drange von der Welt mehr fordernd, ihr mehr zumuthend, als zu gewähren in ihrer Art ist, konnten das meinen. Das Ganze ist ein heiteres Mißverständniß gewesen. Wir bemerkten, daß die Deutschen mit Herrn Lubliner nicht mehr zufrieden waren. Nun dachten wir gleich, sie könnten am Ende gar einen Künstler wollen. Es war aber nicht wahr: sie wollten nur einen etwas neueren Herrn Lubliner. Sie waren noch immer dieselben Philister, nur nicht mehr von 1870, sondern von 1890, so sollte es denn jetzt auch ein Herr Lubliner von 1890 sein. Das wollten sie. Das Schöne, das wir mit zorniger Seele suchten, lockte sie gar nicht an, aber gern ließen sie uns mit unserer Sehnsucht nach der Schönheit das alte Hübsche erschlagen, das ihnen

schon ein bißchen langweilig wurde, und nun warteten sie, wer ihnen das neue Hübsche bringen würde. Und siehe, der war schon da.

Es ist ein heiteres Mißverständniß gewesen. Diese guten Leute waren ihrer alten Amüseure müde und sahen sich nach anderen um, die doch etwas mehr nach der Mode wären. Da bildeten sich einige Jünglinge ein, es sei mit den Amüseuren aus, eine Zeit der Künstler sei gekommen. Die guten Leute dachten aber gar nicht daran: sie wollten nur die Amüseure wechseln. Jene Jünglinge sind seitdem älter geworden, haben sich im Weltwesen umgethan und sehen nun selber ein, daß es ja gar nicht anders sein konnte. Warum sollten diese deutschen Bürger plötzlich ein Verhältniß zur Kunst haben wollen? Sie hatten es nie. Sie haben die größten Künstler gehabt, aber nie ist die Kunst im deutschen Bürgerthum lebendig gewesen. Warum sollten nun auf einmal die wohlhabenden Berliner Griechen geworden sein? Nein, sie haben sich nicht so schrecklich verändert, sie sind die Alten geblieben, sie werden immer nur denjenigen schätzen, der ihnen behaglich Späße vormacht. Heute wissen wir das alle, aber der es in jenem Strudel von Hoffnungen zuerst begriffen hat, ist doch damals, das kann man ihm nicht nehmen, ist doch Herr Fulda gewesen.

Gegen sein Gewerbe läßt sich eigentlich gar nichts sagen. Einem menschlichen Bedürfniß dienen — nun, das wird nicht immer sehr ehrenvoll sein, aber jedes Geschäft findet seinen Mann. Ist es nicht dieser, so wäre es ein anderer; solange das Bedürfniß lebt, wird

es immer einen geben, der ihm dient. Man mag die Menschen tadeln, die solche Bedürfnisse haben; ihnen predige man und wer glaubt, daß es nützt, mag trachten, sie besser zu machen. Aber der Lieferant ist ganz unschuldig. Wenn sich die Menschen nicht mehr betrinken sollen, ja — dann müßte man ihnen eben das Trinken abgewöhnen; ein anderes Mittel giebt es nicht. Ein paar Schnapsbrenner zu erschlagen hat nicht viel Sinn, morgen sind schon wieder andere da.

Bin ich so jetzt durch Erfahrung belehrt und von meinem Zorn geheilt, so machen mich doch die Stücke des Herrn Fulda noch immer recht traurig. Ich bin nicht über ihn traurig; ich bin es über die Leute, die er amüsirt. Er treibt ja nur sein Gewerbe: er bedient die Leute nach ihrem Geschmacke. Aber dieser Geschmack ist es! Was wird in hundert Jahren der Historiker schreiben, der den „Talisman“ und des „Sohn des Kalifen“ liest? Als Documente unserer Uncultur werden sie gewiß auf die Nachwelt kommen. Sie leben, alle seine Stücke leben von demselben Trieb: was groß ist oder groß sein will, klein und lächerlich zu machen. Das scheint das größte Vergnügen zu sein, das man dem deutschen Bürgerthum bereiten kann. Am liebsten werden dazu Fürsten hergenommen und es ist charakteristisch, was an ihnen getadelt wird: daß sie, zu großen Thaten vom Geschick bestimmt, nicht den gemeinen Weg der Menge gehen, sondern Gefahren und Verlockungen einer edleren Art bestehen müssen, das scheint man ihnen nicht verzeihen zu können. Es ist nicht mein Amt, die Fürsten zu vertheidigen; auch habe ich nicht

zu prüfen, ob in der That der Geist der heutigen Deutschen dem Königthum entwachsen ist. Wer das meint, mag danach handeln. Aber was einmal groß gewesen und Manchen noch theuer ist, von kleinen Witzen angestochen zu sehen, ist eine schlechte Sorte von Vergnügen und daß ein flinker Handelsmann aus Frankfurt heute den Fürstenlehrer spielen darf, wird man, denk ich, einst an unserer Zeit nicht loben.

Schlechte Stücke werden immer am besten gespielt, das gehört zu den Geheimnissen der Schauspielerei. Einer leeren, dumm schmachtenden Figur leiht die Sandrock den ganzen Zauber ihrer tiefen Poesie; in ihrem Munde werden diese liederlichen Sätze fast zu Versen. Rührend, die Bosheit des niedrigen Autors ins große Erbarmen erhebend, stellt Herr Lewinsky den armen alten König hin. Herr Sonnenthal hat starke Töne, der kluge Herr Gimnig spielt eine geistreiche Charge, die von Molière ist, und in einer winzigen Rolle läßt sich Herr Moser, dem man nichts zutrauen will, wieder als ein merkwürdig sicherer Sprecher vernehmen. Die Schönheit des Herrn Kutschera, das Temperament des Herrn Thimig, die stille Würde des Fräulein Bleibtreu secundiren angenehm.

Burgtheater.

(Die Romantischen. Verslustspiel in drei Aufzügen von Edmond Rostand, deutsch von Ludwig Fulda. — Das letzte Ideal. Schauspiel in einem Aufzug von L'Epine und Alphonse Daudet. Zum ersten Mal aufgeführt am 7. Dezember 1896.)

Im Burgtheater haben die „Romantischen", aus dem Französischen des Edmond Rostand von Herrn Ludwig Fulda, sehr gefallen. Darf man den fröhlichen Mienen der Leute trauen, so hat das zärtliche Spiel alle Aussicht, ins Repertoire zu kommen, bis es sogar der Cassier mit Hochachtung nennen wird. Die Kenner waren entzückt, wie fein, wie klug hier ein poetischer Gedanke, der kaum für zwei Scenen zu reichen scheint, mit unvergleichlicher Kunst auf drei Acte ausgesponnen ist. Das Publicum hat sich über den Sinn des Stückes gefreut, das die jungen Leute an ihren romantischen Ideen zupft und lustig beweisen will, daß gegen die Romantik, diese Romantik der höheren Söhne und Töchter, doch das gemeine Leben immer schließlich Recht behalten muß. Einigen hat das nicht gepaßt, sie haben es philiströs gefunden. Das ist doch, haben sie ausgerufen, das ist ja doch am Ende nur eine Predigt zur Nüchternheit, die den Pedanten schmeicheln und gerade die edlere Jugend vor der Menge herabsetzen will! Ich glaube das nicht; mir scheint vielmehr.

wer dem lieblichen, wie auf Musik dahinschwebenden Scherz so etwas nachsagen kann, selber der größte Pedant zu sein. Es ist recht die Art des Pedanten zu meinen, die Poesie bestehe darin, daß man Forderungen an das Leben stellt, die es nicht halten kann, und eine Welt auf der Erde unserer Thätigkeiten sucht, die es doch nur im Himmel unserer Wünsche giebt. Nur der Philister klagt beständig das Leben an, daß es ach! so unpoetisch sei; der Künstler wird in jedem Ding, wie gering es sein mag, doch gleich die ewige Schönheit sehen und so kann er getrost den Anblick der täglichen Wahrheit vertragen. Ich wundere mich übrigens, daß diese Ankläger keine Erinnerung gewarnt hat. Sie hätten bei ihrer Belesenheit, Philister sind doch immer belesen, eigentlich wissen sollen, daß dasselbe Thema schon von einem großen deutschen Dichter behandelt worden ist, fast mit denselben Wendungen, nur ohne die technische Sicherheit des Franzosen. Dieser hat das gewiß nicht gewußt, ich vermuthe sogar, daß er den Namen des Deutschen niemals gehört hat, und ich erzähle es nur, weil ja bei den heutigen Deutschen Poesie nicht eingelassen wird, wenn sie nicht einen Paß von einer Autorität mithat; selber kann sie sich bei ihnen nicht bescheinigen, sie muß sich immer berufen. Nun, die liebe Poesie dieses herzigen Stückes kann sich auf eine gute Autorität berufen: das ist unser Otto Ludwig.

Im Jahre 1842 hat Otto Ludwig zu Leipzig ein Lustspiel in Versen „Hanns Frei“, geschrieben, das in Nürnberg spielt. Da finden wir Herrn Theophilus Pirkheimer und Herrn Sebaldus Moskirch in großer

Pein. Diese wackeren Rathsherren sind Nachbarn und Freunde. Sie wohnen Haus an Haus, ihre Gärten sind nur durch eine Hecke geschieden. Was liegt näher, als daß sie sich wünschen, die zwei Anwesen zu vereinigen? Der Pirkheimer hat einen Sohn Albrecht, der Maler ist, der Moskirch eine Enkelin, die Engeltraut.

„Da fiel's den beiden Alten ein,
Sie wollten ernstlich Schwäher sein
Der alten Lieb und Freundschaft wegen,
Und weil die Häuser nah gelegen ....
Die Jungen sollten sich bequemen
Und mit Gewalt einander nehmen.
Es wär' zu aller viere Frommen,
Die Lieb', die würde schon noch kommen.
Die Alten wurden immer grilliger,
Die Jungen wurden nimmer williger
Und wollen eh'r des Todes sein,
Als sie gehorchen und sich frein."

Was thun? Die Alten wissen sich nicht zu helfen: die Kinder wollen nicht. Da kommt Hanns Frei, der Vetter, aus der Fremde zurück, der im Schwabenland einstweilen ein großer Kriegsmann geworden ist, ein lustiger und verschmitzter Fant, der sich gern mit den Männern herumschlägt, den Frauen die Herzen forträgt und den Teufel im Leibe hat. Ihm vertrauen sich die Väter an, gleich weiß er eine List:

„Es liegt einmal in der Natur,
Daß bei der jungen Creatur,
Die sich voll Leben fühlt und Muth,
Der Zwang verkehrte Wirkung thut,
Und sind sie ohnehin schon stutzig,
Macht sie Gewalt noch vollends trutzig

Die Jungen sind wie gute Klingen;
Je mehr sie wollt zusammenzwingen,
Je mehr sie auseinander springen.
Doch untersagt bei schwerer Pön
Zwei jungen Menschen sich zu sehn,
Dann fällt es erst den Leckern ein,
Es müßte sich gesehen sein.
Und was Ihr sie wollt treiben lehren,
Das dürft Ihr ihnen nur verwehren.
Nun stellet Euch, Ihr Herren, mit List,
Als wäret Ihr in großen Zwist
Gerathen, heftig uneins worden.
Den Kindern sagt mit scharfen Worten,
Sie sollen sich für ew'ge Zeiten
Bei Euerem Zorn und Fluche meiden;
Je höhern Trumpf Ihr darauf setzt —
Je schärfer ihren Trotz Ihr wetzt —
Wenn Ihr sie seht beisammen stehn,
Ja aus der Ferne sich besehn,
So wollet köpfen sie und henken,
Wenn sie nur aneinander denken.
Darauf laßt die Gartenthür vermauern.
Nicht lang — und beide werden lauern,
Wenn es doch möcht, und wie, geschehen,
Daß sie einander könnten sehen;
Und finden so ganz allgemach,
Es sei doch wirklich eine Schmach,
Daß man solch schönes Bild verkannt,
Und sich mit Haß davon gewandt,
Das Glück sei zu bezahlen nicht,
Zu schau'n solch liebes Angesicht,
Und eh' sie's merken mit Erschrecken,
Bis an den Hals in Liebe stecken."

In solchen Worten spricht der Schwerenöther das lustige Motiv aus, das denn nun durch fünf Acte von

der heitersten Laune unter den feinsten Einfällen, nur doch ein bißchen umständlich und immer in demselben Kreise, aufs Zierlichste abgewandelt wird. Mit ihnen vergleiche man, was der Franzose die Väter reden läßt. Pirkheimer nennt er Bergamin, Moskirch nennt er Pasquinot, aus dem Kriegsmann Hanns Frei ist der Fechtmeister Straforel geworden. Hören wir an, wie die Alten auf der Mauer — die Hecke ist zu einer Mauer aufgewachsen — gemüthlich plauschen:

Bergamin.

Zwei Witwer und zwei Väter auch,
Ich eines Sohns, den Percinet zu heißen
Seiner romant'schen Mutter wohl gefiel . . .

Pasquinot.

Komisch.

Bergamin.

Du einer Tochter: Welches Ziel
Verfolgten wir?

Pasquinot.

Die Mauern einzureißen.

Bergamin.

Uns zu vereinen . . . .

Pasquinot.

Und die beiden Güter!

Bergamin.

Als Freunde . . .

Pasquinot.

Und als praktische Gemüther.

Bergamin.

Der beste Weg?

Pasquinot.

Die Heirath unserer Erben.

Bergamin.

Ganz recht, doch würden wir, wenn sie geahnt,
Was wir uns wünschten, je den Sieg erwerben?
Muß eine Heirath, die vorher geplant,
Nicht solch poetisch junges Volk verdrießen?
Fern weilten sie seit Jahren und versteckt
Blieb ihnen unser heimliches Project;
Doch als sie Schul' und Kloster jüngst verließen
Und als ich sah, daß mein Verbot sie triebe,
Nur öfter sich zu sehen und sich zu weiden
An tief geheimer, schuldbelad'ner Liebe,
Erfand ich diesen nnerhörten Haß.
Dir schien, auf diesen Plan sei kein Verlaß?
Und jetzt fehlt nur das Jawort von uns beiden!

Ist die Aehnlichkeit nicht verblüffend? Das nämliche Motiv, fast in den nämlichen Worten, die Väter die nämlichen Pedanten, die Kinder von der nämlichen Thorheit süßer Jugend, zwischen ihnen der nämliche ironische Vermittler. Es ist nun sehr lehrreich zu betrachten, wie sich in demselben Spiel der französische Poet doch ganz anders als der deutsche Dichter verhält. Dieser schlägt die innigsten Töne der zartesten Leidenschaft an. Sich so tief ins Gemüth sehen zu lassen, ist der Franzose viel zu elegant; dafür versteht er sich im Theatralischen besser. Der alte Tieck hat an Otto Ludwig über das Stück geschrieben: „Ihr Lustspiel ist ein Schwank in der Art von Hans Sachs. Sprache, Einfälle, Situationen sehr zu loben. Aber in fünf langen Acten! Höchstens ist der Stoff zu zweien ausreichend. Auch ist gar viele, fast steife Symmetrie in der Anordnung der Scenen.“ Höchstens

ist der Stoff zu zweien ausreichend — das hat der Franzose eingesehen. Was Ludwig in fünf Acten verhandelt, weiß er schon im ersten zu erledigen. In den zweiten läßt er ein neues Motiv ein, nämlich, daß die beiden Alten, die besten Freunde, solange sie es noch nicht sein durften, es plötzlich nicht mehr sein wollen, seit sie es sollen, daß also ihr eigener Witz an den Kindern jetzt umgekehrt im Ernst an ihnen selber geschieht — „wie sonderbar, aus Rache verwirrt uns die Romantik nun den Kopf". In ihrer Wuth verrathen sie sich, die Jungen erfahren, wie man mit ihnen gespielt hat, erzürnen sich und wollen nicht um ihre Romantik betrogen sein. Der Jüngling läuft wild ins Leben nach Abenteuern aus und kommt im dritten Act kläglich zurück, „abgezehrt und mürbe", aber curirt. Da ist es nun ein köstlicher Einfall, wie dieselbe Cur an der Jungfrau geschieht: indem sie, was er im rohen Leben erfahren muß, durch einen phantastischen Scherz inne wird. Straforel macht sich den Spaß, sie als Marquis verkleidet mit wilder Liebe zu bestürmen, und giebt ihr die Romantik in so großen Dosen ein, daß dem armen Kind ganz angst und bange wird. Das ist sehr amüsant und ist doch dabei eine höchst ernste Bemerkung zur Natur der Frau —

„Ist Ihnen jetzt der gute Zweck verständlich?
Sie brauchten Ihren Wohnsitz nicht zu tauschen
Und überblickten doch aus sich'rer Weite
All' die Romane von der Schattenseite,
An denen sich die Frauen gern berauschen.

Was dieser junge Mann leibhaftig sah,
Sie sahn's in der Laterna magica;
Denn Abenteuer suchen in Person,
Für junge Mädchen ist das zu gefährlich."

Das heitere Gedicht, das am Ende in den lieblichsten Schalmeien ausklingt (man glaubt, vom letzten Act des „Kaufmann von Venedig" ein leises Echo in der Ferne zu hören), wird im Burgtheater sehr angenehm gespielt. Mitterwurzer giebt den Straforel; wenn er die Ironie eines überlegen mit dem dummen Leben Tändelnden, die Narretei des Weisen, darstellen soll, das weiß man: da ist er in seinem Elemente. Köstlich hat Herr Lewinsky den alten Pasquinot gegeben; der edle Künstler, dem in den letzten Jahren die Macht über uns zu entsinken schien, hat in einem neuen Fach jetzt eine neue Jugend gefunden: im grotesk und phantastisch Komischen übt er eine Gewalt aus, die beinahe unheimlich ist, alle Gnomen des deutschen Märchens läßt er da in unserem kindisch ängstlichen Gemüth lebendig werden. Sylvette war Frau Reinhold; ich schwärme für diese oft manierirte Dame sonst keineswegs, aber die romantische Gestalt hat sie mit einer unbeschreiblichen Anmuth berückend gespielt: ich habe die Reichemberg in dieser Rolle gesehen — nun, ich kann meiner schönen Feindin schwören, daß sie viel besser ist als die französische Hohenfels. Herr Treßler steht als ein würdiger, nur bisweilen noch in den Geberden zu eifriger Partner bei ihr. Den Bergamin würde unser großer Baumeister spielen, aber er hat sich leider den Text nicht gemerkt. Die

Wiener sind ja in solchen Sachen sehr gutmüthig: sie lachen, wie verzweifelt er sich um den Souffleur bemüht, wieder ein Wort zu fangen. Aber ich bin der Meinung, daß das eigentlich doch nicht das rechte dramatische Vergnügen ist.

Vorher wird leider ein Act von Daudet gespielt. Aber Daudet gehört trotzdem in die Literatur. Die Sandrock hat das wirklich nicht verdient; und — man soll sehen, wie gerecht ich bin: das hat auch Herr Sonnenthal nicht verdient. Die Uebersetzung hat ihm Fräulein Hermine von Sonnenthal angethan. So ergreifend, so zu Thränen rührend hat er den Lear, den armen Vater undankbarer Kinder, noch nie gespielt.

1897.

Hjalmar.

(Zur ersten Aufführung der „Wildente" von Ibsen im Burgtheater am 16. Januar 1897.)

Im Burgtheater ist jetzt die „Wildente", die wunderliche Tragikomödie, die man so lange nicht verstehen wollte, zur größten Wirkung gekommen; wie in der Kirche sind die Leute dagesessen, auf jedes Wort haben

sie andächtig gehorcht. Ich kann mich nicht entsinnen, daß jemals in diesem Hause ein Stück der heutigen Literatur mit solcher Macht, so vehement eingedrungen wäre. Man hatte das Gefühl, da hört das Theater auf, es ist kein Spiel mehr, sondern jetzt wird vor uns über das Wesen unserer ganzen Zeit verhandelt, ja es wird Gericht gehalten, unser Schicksal ist angeklagt, das Schicksal von uns allen. Denn das ist das Unheimliche an diesem Stück: jeder Zuschauer muß glauben, es sei von ihm die Rede; jeder muß sich getroffen fühlen. Bei der Première im Deutschen Volkstheater ging nach dem dritten Act ein Wiener Dichter auf einen anderen zu, klopfte dem Nachdenklichen auf die Schulter und fragte: „Na, was sagst denn jetzt, Hjalmar?“ Aber dieser zögerte nicht zu entgegnen, mit einer Geberde über das ganze Publicum: „Zeig mir lieber einen, der kein Hjalmar ist!“ Das ist es, was das einfache Stück so schauerlich wirken läßt: es ist die große Komödie von uns allen. Wir alle sind Hjalmars. Der eine will es verheimlichen, der andere schämt sich gar nicht, mancher weiß es selbst nicht. Aber wir sind alle Hjalmars.

Man hat Hjalmar mit Tartarin verglichen und gemeint, er sei ein Exemplar des ewigen Gascogners, des Phantasten, der sich von Launen und Wünschen bethören läßt, des Romantikers, der in einer imaginierten Welt lebt, ohne die wirkliche je zu erblicken; Ibsen selbst habe ihn schon früher einmal gezeigt, im Peer Gynt. Ich glaube nicht, daß das stimmt. Hjalmar ist kein Schwärmer, der das Leben verkennt. Nein,

man kann sich nicht besser mit dem Leben abfinden. Immer mit der kleinsten Mühe den größten Vortheil zu erwerben, in dieser Kunst ist er ein Meister. Niemals sehen wir ihm romantische Thorheiten drohen, mit hellen Instincten blickt er das wahre Gesicht der Dinge an. Er zaudert niemals, gleich sicher im Reden und im Thun, wenn auch freilich sein Reden niemals sich auf sein Thun, sein Thun sich nicht auf sein Reden bezieht. In seiner Natur ist nichts, das hemmen würde. Seine Existenz wird durch ein einziges Motiv ungestört bestimmt: durch die Sorge um sich selbst. An andere zu denken, ist sein Wesen unfähig: er ist eine durch und durch unmoralische Natur. Moral nennen wir ja in einem Menschen die Summe der Kräfte, die die anderen in sein Gemüth gelegt haben, als ihren Anwalt, der ihn mäßigen und beschwichtigen soll, als ein Gewicht, damit er nicht aus der Menschheit wegfliegen kann. Das hat Hjalmar gar nicht; die Stimmen der anderen hat er nie bei sich vernommen. Er ist für sich der „Einzige". Darin beirrt ihn nichts, nichts stört ihn: darum kann er auch so leicht, so graziös sein, darum hat er diese ruhige und feste Haltung, die oft beinahe wie Würde aussieht, darum kommt er dem „Idealisten" als ein Genie vor, weil er niemals mit sich im Streit gewesen ist und gar nicht erst Warnungen oder Bedenken in sich zu überwinden hat. „So macht Gewissen Feige aus uns Allen", sagt Hamlet, der an seinem ungeheuren Gewissen zugrunde geht, das seine Kraft zu keiner That kommen läßt. Hjalmar hat kein Gewissen, aber er macht die Worte und Geberden des

Gewissens nach, ja er hegt sie mit der zärtlichsten Neigung. Das ist seine Nuance. Hätten seine Instincte Hemmungen durch ein Gewissen erlitten, das sie erst gewaltsam, sich anstauend, durchbrechen müßten, so wäre vielleicht aus ihm ein Verbrecher von gewaltiger Pracht geworden, ein Macbeth. Hätte dieser unmoralische Mensch das Bewußtsein, ohne Moral zu sein, so würden sich seine Triebe, ungehemmt und darum gerade nur in ihrer natürlichen Größe, wie er es eben für seine Verhältnisse braucht, mit jener angenehmen Unschuld entfalten, die wir oft an Weltleuten und Geschäftsmännern bewundern dürfen. Aber er ist sich nicht bewußt, ohne Moral zu sein, er glaubt an die Moral und also wird er, während es der Instinct ist, der seine Handlungen bestimmt, sie stets mit den gläubigsten Worten der Moral begleiten, aber seine Hand weiß nichts vom Munde. Er ist keine tragische Gestalt, tragisch kann immer nur ein moralischer Mensch werden. In ihm sehen wir einen Menschen, der ganz sicher ist, was er zu thun hat, es auch unbedenklich thut, aber bei dieser für ihn guten Handlung einen Katzenjammer hat, auf diesen Katzenjammer noch stolz und doch beruhigt ist, daß er ihm nichts anhaben, ihn nicht stören kann. Das ist die grandiose Komik der beiden letzten Acte. Nach seinem Instinct, der ihn nur einfach versorgen will, müßte er dem Freunde eigentlich sagen: „Ja, ich habe die abgelegte Geliebte deines Vaters geheirathet, ich erziehe sein Kind, ich bekomme Geld dafür. Aber das geht keinen Menschen auf der ganzen Welt etwas an, wenn es mich nicht genirt. Und mich genirt es

nicht, im Gegentheil, ich befinde mich dabei ganz ausgezeichnet." Daß er sich aber auf eine Moral einläßt, die er niemals empfunden hat, und einem Streite zwischen ihr, die doch keine lebendige Kraft hat, und seinem Nutzen, der doch der Herr in seinem Leben ist, mit einer heuchlerischen Angst zusieht, während ihm doch nichts geschehen kann, das ist seine ungeheure Komik.

Das ist aber die Komik von uns allen. In einem Punkte sind wir alle Hjalmars: eine Moral hat in uns das Wort, die über keine Kraft mehr zu verfügen hat. Das soll nicht heißen, daß wir unmoralisch und ohne Gewissen sind. Aber es ist ein anderes Gewissen in uns, das noch nicht reden kann, das alte haben wir abgethan. In unseren Empfindungen, wir wundern uns selbst, fühlen wir jetzt eine neue Moral aufwachsen, eine noch unausgesprochene Moral, aber die wieder fähig sein wird, unsere Instincte zu beherrschen. Doch wird man ihr dann, wenn es an der Zeit ist, daß sie sprechen soll, erst die Zunge lösen müssen; bis dahin redet aus uns noch immer die alte Moral fort, die wir doch gar nicht mehr im Gefühle haben. Wir sind nicht unmoralisch, was man auch meinen mag, wir haben doch unsere Moral. Mögen wir noch so ironisch thun, jetzt spüren wir doch, daß auch uns nach Ehre, nach Tugend verlangt. Aber es soll eine andere Ehre, eine andere Tugend sein, eine, die wir nicht geerbt haben, eine, die wir aus uns selber haben, eine mit dem ganzen Glanz der Heiligkeit von unseren Wünschen. Wir fühlen sie schon, das ist gewiß, nur können wir sie noch nicht buchstabiren, also reden wir

mit den alten Namen fort. Das ist es, was uns alle, wir mögen es gar nicht merken, jetzt Hjalmars werden läßt.

Solche Gedanken bindet das Stück los. Sie entrücken es der Nähe alles Ueblichen, das wir sonst auf unseren Bühnen sehen. Hier dürfen wir an das Wort Goethes denken: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich productiv ist und ihm eine mächtige, edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, daß die Seele seiner Stücke zur Seele des Volkes wird. Ich dächte, das wäre etwas, das wohl der Mühe werth wäre. Von Corneille ging eine Wirkung, die fähig war Heldenseelen zu bilden. Das war etwas für Napoleon, der ein Heldenvolk nöthig hatte; weshalb er denn von Corneille sagte, daß, wenn er noch lebte, er ihn zum Fürsten machen würde. Ein dramatischer Dichter, der seine Bestimmung kennt, soll daher unablässig an seiner höhern Entwicklung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgeht, eine wohlthätige und edle sei." Wohlthätig und edel muß es ja wirken, wenn ein so verwegener Arzt den Finger in die Wunde der Zeit legt. Lasset uns nur aufschreien vor Schmerz; dann werden wir ihn doch segnen! Werft doch die Worte der alten Moral weg, ruft er uns zu, die keine Macht mehr hat; lernt aus euren Empfindungen doch die neuen Gesetze buchstabieren! Wir wollen sein Gebot mit dem Herzen betrachten; vielleicht, daß es fähig ist, „Heldenseelen zu bilden".

Ich glaube nicht, daß irgend eine deutsche Bühne

etwas hat, das sich neben diese Vorstellung des Burgtheaters stellen darf; mir ist nichts Aehnliches bekannt, sie darf wohl für das Höchste unserer Schauspielkunst gelten. Man weiß, daß Mitterwurzer als Hjalmar unübertrefflich ist. Neben ihm steht die Gina der Sandrock. In dieser genialen Frau scheinen alle Gewalten unserer dramatischen Kunst versammelt. Hat uns ihre Medea neulich ins Unaussprechliche der Tragödie entrissen, so läßt sie uns hier im Gemeinen aller Tage versinken. Mit der Rolle der Hedwig ist der Director kühn gewesen: er hat sie einem kleinen Mädchen, fast einem Kinde anvertraut, für das niemand gesprochen hat als sein Talent, dem linkischen Fräulein Medelsky. Nun, man ist es ja schon gewohnt, daß er die „gute Tradition" zu brechen oder doch zu biegen liebt. Aber kein Experiment ist ihm jemals besser gelungen: zu diesem lieblichsten Geschöpfe hat er selbst seine Gegner bekehrt.

Mitterwurzer.

(Gestorben am 13. Februar 1897.)

Will man einen großen Mann verstehen lernen, so darf man nicht seine Freunde fragen; die Bewunderung lallt, aus den irren Lauten der Liebe werden

wir nichts vernehmen. Hören wir die Feinde, ihr Haß wird uns eher die Wahrheit sagen, freilich in seiner wilden Sprache. Was die Feinde an einem hassen, das ist immer sein Bestes.

Die Feinde schildern Mitterwurzer als einen problematischen, mehr interessanten als edlen Künstler von großer, aber unreiner Begabung, die sich ihre besten Absichten immer durch wunderliche Launen verdorben hätte; es sei sein Fluch gewesen, niemals reif zu werden. Wie oft haben wir das in allen Variationen lesen müssen! Man zweifelte an seiner Größe nicht mehr, man konnte nicht mehr leugnen, daß dieser Gewaltige neben Salvini, neben der Bernhardt, neben Kainz stand. Aber es hieß noch immer, daß er unfähig sei, jemals eine reine Gestalt zu schaffen. Er könne sich nicht vergessen, durch alle Figuren lasse er plötzlich seine Person ironisch blicken, statt eine Rolle zu spielen, spiele er nur mit ihr. Wie oft haben wir das hören müssen! „Es ist ja gewiß ein außerordentliches Talent", pflegten seine Collegen gütig zu sagen; „schade, daß er nicht der unsere werden will!" In der That ist er bis an sein Ende niemals der ihre geworden; an der gewissen „Würde" des Burgtheaters hat es ihm immer noch gefehlt, jenen „heiligen Ernst" hat er sich nicht aneignen wollen. Diese „Würde" scheint darin zu bestehen, daß es keinem Schauspieler genügt, bloß ein Schauspieler zu sein, jeder will noch mehr. Der ist ein Sprecher und hat das Gefühl, der verantwortliche Hüter der deutschen Sprache zu sein, jener geht als das Modell unserer Eleganz und der

guten Manieren herum, ein anderer will den Idealismus hochhalten. Das Theaterspielen kommt bei ihnen immer erst zuletzt, es ist ihnen nur ein Mittel: um das Volk zu bilden oder die Ideale zu hegen u. s. w. Nun, davon hat Mitterwurzer nichts wissen wollen: ihm ist das Theaterspielen ein Zweck gewesen, der einzige Zweck seines ganzen Lebens. Er hat Theater gespielt, um Theater zu spielen, wie der Vogel singt, weil er singen muß und weil es ihn freut. So hat er Theater gespielt, weil es ihn gefreut hat, und niemals hat er uns dabei vergessen lassen, daß es ein Spiel ist, daß es seine Passion ist und daß es eben Theater ist.

Das ist das Besondere an seiner ganzen Art gewesen. Das ist es, was ihm die Pedanten nicht vergeben konnten, und das ist es nach meinem Gefühl, was ihn zum größten Schauspieler unserer Zeit gemacht hat. In der wildesten Leidenschaft hat er uns durch einen klugen Blick, durch eine rasche Wendung seiner so energischen und jedem Wink des Gedankens nachgiebigen Miene immer noch erinnert, daß es ja doch nur ein Spiel ist, was wir schauen. Dies scheint mir aber die tiefste Absicht der tragischen Kunst zu sein, daß sie uns mit dem Ernst des Lebens spielen lassen will. Indem sie uns Bilder zeigt, die wir als unser Schicksal erkennen, aber dabei eben das, was uns sonst ächzen und stöhnen macht, als schönen Schein behandelt, dadurch lößt sie den schweren Wahn des Daseins von uns ab, nun athmen wir auf. Es ist ihr letzter Sinn, daß wir uns an den Schrecken des

Lebens erfreuen lernen: so kann sie uns getrost zurück in unser tägliches Leid entlassen, wir nehmen ein stilles Lächeln des Unglaubens mit, es kann uns ja jetzt nichts mehr anthun. Der tragischen Kunst gelingt es, uns mit dem Jammer des Daseins Vergnügen zu machen. Nehmt alle Schrecken auf eurer Wanderung hin und lernt mit ihnen spielen — das ist ihr letztes Wort. Sie will „heiter" sein und uns vom „Ernst" des Lebens befreien, indem sie uns dasselbe, was wir sonst als Leid und Last erleben, nun als Schein und Spiel erleben läßt. Das meinen wir, wenn wir die „Heiterkeit" der Griechen loben, dieser doch tragischesten Menschen. Das ist Shakespeare, das ist Mozart. Das haben die Romantiker mit ihrer Ironie wollen. Die Kunst soll uns fühlen machen, was das Leben ist und daß es aber doch nur ein Spiel ist; dann sind wir durch sie frei geworden. „Vernichtung der Realität, des Stofflichen," hat Semper einmal gesagt, „ist nöthig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol, als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll ... Dahin leitete das unverdorbene Gefühl bei allen früheren Kunstversuchen die Naturmenschen, dahin kehrten die großen wahren Meister der Kunst in allen Fächern derselben zurück."

So ein großer wahrer Meister seiner Kunst, den Edelsten der guten Zeiten gleich, ist unser Mitterwurzer gewesen. Drastischer, furchtbarer hat uns niemand auf der Bühne das Elend unserer armen Existenz fühlen lassen — von seinem Coupeau bis zu seinem Philipp, welch ein Weg aus der dumpfen Schmach kleiner Leute

bis zur glänzenden Noth der Mächtigen! Aber wenn wir ganz traurig und am Verzweifeln waren, hat uns ein Blick seiner immer philosophisch lachenden Augen, ein tröstlicher Wink seiner Hände gerettet — vergesset nicht, daß das doch alles bloß Schein ist; unsere Schmerzen sind ja nur ein schönes Spiel! Dieses Retten aus dem Leben durch eine stille Ironie ist sein herrliches Geheimniß gewesen; darum ist ihm das Volk zugelaufen, um die Weisheit unseres Daseins von seinen spöttischen Lippen zu nehmen. Durch ihn haben wir empfunden, daß unser Schicksal, wie gemein es sei zuletzt doch bloß ein Spiel von wunderbarer Schönheit ist, auf das Lieblichste zu schauen, zum Vergnügen des Weisen bestimmt, der gelernt hat, sich zu bescheiden, so daß er Gott ähnlich geworden ist.

Unser Mitterwurzer ist — sagen wir es mit einem Wort, das ihn gefreut hätte — er ist nichts als ein großer „Spieler“ gewesen. Mit den Worten des Svengali ist er gestorben, von den Worten des Theaters hat er gelebt. Dem Theater hat er immer gehört; sonst hat er nichts sein wollen. Das haben die gescheiten Leute nicht begreifen können. Ihnen ist er nicht „ernst“ genug gewesen, wie ihnen Goethe zu „kalt“ und Mozart zu „kokett“ ist; daß die Kunst das Lachen der Ewigkeit über das Tägliche ist, haben die Armen nie empfunden. Sie haben ihn verächtlich einen Modernen genannt, den Schauspieler der Sensation. Sollen wir aber schon ein Beiwort für ihn suchen, so wollen wir ihn den classischen Schauspieler unserer Zeit nennen. Classisch nennen wir ja, was uns die großen

Griechen hinterlassen haben. Classisch heißt uns jene lächelnde Form der Kunst, die das Leben zu bändigen weiß. Das hat er können. Wenn er auf die Bühne kam, dann wußten wir, daß unser Schicksal, wie tückisch es sich oft geberden mag, doch bloß ein heiteres Spiel mit uns ist. Dies, was wir bei Shakespeare, Goethe und Mozart fühlen, diesen heiligen Scherz des Lebens hat er uns fühlen lassen; so sind wir durch ihn gut geworden. Lasset uns das nicht vergessen und lasset uns ihm treu bleiben!

Die versunkene Glocke.

(Ein deutsches Märchendrama von Gerhart Hauptmann. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 9. März 1897.)

Schon einmal hat Gerhart Hauptmann den sogenannten „großen Erfolg“ gehabt, mit den „Webern“. Doch konnte man damals zweifeln, ob ihre Wirkung seiner Kunst anzurechnen oder ob es nicht vielmehr der Stoff war, der auch in jeder anderen Hand etwas geworden wäre. Man mochte an das Wort denken, das Hebbel gesprochen hat: „Wenn einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir alle aus dem Concert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt,

aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart oder Beethoven triumphiert.“ Erst mit der „versunkenen Glocke“ ist er jetzt zu einer reinen Macht über viele Deutsche gekommen, die er nur sich selbst verdankt. Von ihr können wir die tiefsten Stimmen seiner Seele vernehmen. Ihn spricht sie weithin aus, nur ihn selbst. Dies läßt sie wirken, dem mag man schwer widerstehen. Denkt sich auch jeder etwas anderes dabei und wird auch mancher mit dem besten Willen nicht wissen, wie er es sich deute, alle fühlen doch: hier giebt jemand das Beste her, das er zu geben hat; wie in einem Gebete thut er sich auf, seine innere Welt baut er aus. Mag man sich später auch kritisch besinnen, es wird doch die Wirkung nicht mehr nehmen können. Mit dem Verstande ist manches zu tadeln, der Artist wird unzufrieden sein; das Werk hat eine gewisse Unfreiheit, etwas Scheues und Blödes im ganzen Betragen, es geht wie an einer groben Kette daher, seine Rede ist schwer und mühsam, die Worte bleiben an den Lippen kleben, sie flattern nicht weg, Dunkles und Trauriges kommt vorüber, in manchem scheint ein trüber Sinn zu walten. Aber dies kann die reine Lust an der großen Stimme nicht verderben, die mit Macht im Ganzen tönt.

An dem Werk ist sehr viel gedeutelt worden, man hat um jeden Preis Beziehungen suchen, jeder hat seine Vermuthungen finden wollen; es sollte alles Mögliche sein, viel mehr als ein bloßes Stück. Damit thut man einem Dramatiker keinen Gefallen. Was auf die Bühne geht, will ein Stück sein: ist es das, so kann es auf

alles andere verzichten; ist es das nicht, so wird ihm alles andere nicht helfen. Aber die Berliner Meinung war, so stand in den Zeitungen zu lesen: der Dichter habe uns hier sein Schicksal mit dem Florian Geyer allegorisch erzählen wollen, die Täuschung theurer Wünsche, seinen Schmerz und das Erwachen neuen Vertrauens. Nun, das hat schon Herr Fritz Stahl, als er über die Berliner Première schrieb, in seiner ruhigen, nachdenklichen und so künstlerischen Art abgewiesen. „Vor allem", hat er mit Recht gesagt, „haben sich all diese Klugen um den schönsten Genuß betrogen, das Märchen als Märchen zu hören. Mögen die tiefsten Dinge vom Dichter in sein Werk hineingeheimnißt sein: bei der Arbeit hat er als echter Künstler nur die Handlung und die Stimmungen vor Augen gehabt, in die als Form er seinen Inhalt gießen wollte. Mögen seine Wesen bedeuten, was sie wollen: sie sind über diese Bedeutung hinaus zu Geschöpfen von eigener Lebenskraft gewachsen. Die Allegorie ist ein Drama geworden, die innere Meinung voll in der äußeren aufgegangen. Wie die Werke der großen Meister giebt das Spiel auch dem schon reichlich, der an das Eigentliche gar nicht herankommen kann". In der That, jene Zumuthung ist auch zu komisch. Ein Dichter soll seinen Durchfall besingen! Es mag geschehen, daß er sich einen satirischen Act erlaubt, der ihn, romantisch spottend, an den Feinden räche. Aber ein Drama! Ich glaube überhaupt nicht, daß der Dramatiker Ereignisse aus seinem Leben nimmt, sondern es scheint mir eher der Sinn des dramatischen Dichtens zu sein,

daß er, um die Stimmungen seines Lebens zu gestalten, zu ihnen andere, unerlebte Ereignisse sucht: diese Ereignisse sollen fähiger als die eigenen sein, jene Stimmungen allen mitzutheilen; ihre Wahl ist das dramatische Geheimniß. Nein, Hauptmann hat uns nicht sein dramatisches Mißgeschick erzählen wollen, sondern er möchte in uns die Melodie seines Lebens erklingen lassen. Diese ist die Sehnsucht, die ewige Sehnsucht eines in Finsterniß Bedrückten nach der reinen, weiten, freien Welt seiner Träume. Was in einer schlechten Zeit die guten Menschen leiden müssen, indem sie sich an den dunklen Kerker gewöhnen, bis sie unfähig werden, ins Licht zu schauen, das drückt er aus und wir spüren: dies muß sein Gefühl des Lebens sein. Wer es mit ihm fühlt und dieselbe Sehnsucht hat, dem redet das klagende Märchen mit der süßesten Gewalt zu. Wer neue Glocken hören möchte und an ihre Verheißungen glaubt, aber doch ängstlich ist, weil er bei sich den lieben Nachklang der alten und versunkenen nicht vergessen kann, der wird es innig hegen. Es ist ein Stück für letzte Menschen die sich als ein Ende fühlen, in sich wissend, daß es mit ihnen aus ist und jetzt eine neue Zeit kommen wird, der sie nicht mehr angehören dürfen. Freie und sichere Männer der Zukunft, die schon die neuen Glocken haben, werden sich freilich wundern und es mit ihrem harten Sinn der Glücklichen nicht verstehen können. Es ist ein Stück für traurige und halbe Leute im Schatten: ihnen winkt die Zukunft zu, aber die Vergangenheit will sie nicht lassen. Hellen Menschen, die schon in der Sonne gehen, wird es nichts bedeuten.

Ein Kenner hat über das Werk gesagt: man habe zuweilen das Gefühl, als ob sich der Autor auf die Zehen stelle, um größer zu werden und weiter zu greifen, gewaltsam sich streckend und quälend. Das heißt: was er kann, scheint ihm nicht zu genügen, er will immer noch höher hinaus und so wird er nie zum Höchsten kommen, das es doch immer war, ruhig auf seinen Füßen zu stehen und sich bequem zu nehmen, was man eben in seinem Kreise bei der Hand hat. Man mag manchmal an unseren Raimund denken, der auch niemals mit sich zufrieden war, seiner Natur sich schämte und nicht abließ, nach einem höheren Stil zu streben. Aber ich frage mich, ob es nicht gerade das ist, was den großen Erfolg bei den Deutschen verschuldet hat. Das stolze Werk einer heiteren Kraft, die mit leichten Händen ihren Besitz verschenkt, hätte jene bekümmert stöhnenden, nichts vermögenden, sich traurig abquälenden Deutschen eher erschrecken müssen. Gerade dieses flehentliche Ringen, das selber nicht an sich glaubt, geht ihnen zu Herzen, weil sie fühlen dürfen: der ist wie wir. Gerade darum wird man es vielleicht aufbewahren und vom Vater auf den Sohn mag es mit Erbarmen getragen werden als das arme Zeichen einer Zeit, die mit Leidenschaft auf den Zehen gestanden ist und doch, wie sie sich dehnte und streckte, immer ins Leere nur gegriffen hat. Steht der Mensch dann wieder auf der ganzen Sohle da, dann wird der Besitzende, ruhig Genießende mit einem milden Lächeln gern jener gewaltsam Strebenden, ewig Enttäuschten gedenken und auch ihn mag dies Gedicht der Sehnsucht dann noch leise rühren.

Sehen wir nun von diesen Beziehungen des Werkes zu unserer Gegenwart ab und betrachten wir es bloß artistisch. Der Artist wird es nicht loben können. Es geht in vielen Manieren hin und her, copirt jetzt Goethe, dann Wagner und hat keine Ordnung. Es ist unklar; mag ein Schauspiel seinen Sinn verhüllen, aber wir müssen doch seine Handlung sehen können! Das fehlt ihm: niemand weiß vom dritten Act an, was sich denn eigentlich begiebt, niemand vermag die Handlung zu erzählen. Auch werden wir dieser Verse nicht froh. Es ist nicht leicht zu sagen, was ihnen denn fehlt, aber sie hören sich an, wie wenn man in einem fremden Dialecte redet, sie klingen angelernt, man merkt: seine Muttersprache sind sie nicht. Doch hat das Stück einen Zauber, der auch den Artisten trifft. Ein unbeschreiblich guter Duft weht uns an und siehe, gleich haben wir das Theater vergessen, eine enge, kleine, warme Stube ist da, im Ofen knistert's, eine alte Frau redet mit einer leisen, etwas monotonen, mehr singenden Stimme, draußen schneit es still, die Lampe flackert und die alte Frau redet noch immer und die Kinder rücken näher und fürchten sich so schön. Das ist die liebe Stimmung des Stückes: in ihm wird das alte deutsche Märchen wach, dieses nehmen wir als seine Poesie hin. Dasselbe seltsame Naturgefühl waltet hier. Auch das alte deutsche Märchen drückt ja immer das Naturgefühl von Menschen aus, die nicht in der Natur leben, sondern von ihr getrennt sind und sich darum nach ihr sehnen. Es drückt die Beziehung aus, die der eingeschlossene Städter zur Natur hat, der niemals hinauskommt,

sondern sie nur in der Ferne ahnen, phantastisch von ihr träumen darf. Der Jäger oder Wilderer, dem der Wald vertraut ist, trägt eine andere, mehr heidnische Poesie des Waldes bei sich; die das deutsche Märchen hat, ist hinter den alten Thoren der Stadt entstanden. Es scheint, daß sie sich in den Fabriken nicht verändert hat. Darüber ließe sich nun manches Heitere sagen, wie der vermeintlich so revolutionäre Hauptmann gerade durch das Märchen zum Hausdichter unserer Industriellen zu werden auf dem Wege ist.

Eine so schlechte Vorstellung haben wir im Burgtheater lange nicht gesehen. Herr Hartmann als Heinrich, Frau Reinhold als Rautendeleien — es ist die reine Parodie. Schade um den köstlichen Nickelmann Lewinskys, schade um den munteren, nur etwas gar zu gemüthlichen Schrat des Herrn Thimig, schade um die edle Kunst des Fräulein Bleibtreu, der Frau Schönchen und des Herrn Römpler.

Die Wolter.

(Gestorben am 14. Juni 1897.)

Es ist jetzt fünf Jahre her, daß ich einmal bei der Wolter saß, sie um Fragen ihrer Kunst verhörend. Das ernste Zimmer in dem stillen und altbürgerlichen Haus auf dem Lobkowitzplatz, das sie im Winter bewohnte, wird mir unvergeßlich bleiben. Bilder, Büsten, Bronzen, Kränze, Draperien, aber ohne Gedränge, ohne unsere „Bibeloterie“, sondern jedes für sich und so ruhig da, so unbeschreiblich ruhig, wie in einem Tempel; und das Ganze in den großen Glanz eines tiefen, vollen Roth gehüllt, jenes edlen Roth der Venetianer. Dazu sie selbst in einem engen schwarzen Kleid vor mir; eine strenge Statue und doch so schlicht bei aller Pracht der kaiserlichen Miene und ihrer hieratischen Geberden! Ich war noch in meiner nervösen Zeit, lüstern nach der sensation rare, nur dem schönen Moment ergeben und die Pausen zwischen Extasen ohne Sinn und traurig verbringend; aber damals bin ich zum ersten Male inne geworden, was Größe ist, nun lernte ich die Linie verehren, die das Leben bändigen kann. Sie sprach vehement, nicht gescheit über die

neuen Anforderungen an die Schauspielkunst; von diesem „Berliner Stil", wie sie sagte, wollte sie nichts wissen. „Wo ist sie denn," rief sie böse aus, „diese ‚neue Richtung'? Man sieht sie ja nirgends. Sie ist wie ein Gespenst, von dem fürchterliche Geschichten umgehen, aber wenn man ihm auf den Leib rücken will, ist es nirgends zu finden und es zeigt sich, daß es überhaupt nur in der Einbildung von ein paar unruhigen Köpfen lebt. Man darf sich bloß nicht schrecken lassen. Mir imponirt man damit gar nicht. Ich werde vor einem solchen Gespenst, das nirgends existirt, nicht weichen." Und so weiter mit Entrüstung, man mag es im dritten Band meiner „Kritik der Moderne" nachlesen. Aber ich hörte ihre Worte gar nicht an, ich mußte nur immer der Melodie ihrer schimmernden Stimme lauschen und sie schien, wie ich sie so vor mir sitzen sah, selbst wie in einen schweren Mantel von demselben venetianischen Roth fürstlich eingehüllt: ein gewaltiger Purpur schien auf ihrer ganzen Existenz zu liegen. Niemals habe ich, was Hoheit ist, mächtiger empfinden dürfen. Damals ist mir klar geworden, was ihr meine Generation verdankt: in einer schlechten, ans Geringe verlorenen Zeit haben wir von ihr gelernt, daß es Menschen giebt, die groß sind. Freilich wollen wir nicht verschweigen, daß uns bei ihrer Bewunderung doch im Herzen kalt gewesen ist.

Fragen wir nun, was sie denn für ihre Generation war; denn die Nachlebenden sind leicht ungerecht. „Sie fiel wie ein Element in das Burgtheater", hat Ludwig Speidel zu ihrem Jubiläum geschrieben, „von dem man

noch nicht wissen konnte, ob es Verheerungen oder Segnungen mit sich führe ..... Wie der Salamander im Feuer, so lebt sie in der Leidenschaft. Das Trauerspiel ist ihre Heimath, der Kampf auf Leben und Tod ihr eigentliches Element; da besitzt sie wahrhaft aufreizende und hinreißende Geberden, Worte, die wie Blitze einschlagen und wie Donner rollen und grollen, furchtbare, markerschütternde Töne". Das stimmt mit den Erzählungen unserer Väter ein, die von ihr immer wie von einem ungeheuren und dämonischen Weibe sprachen und schauderten, wenn sie sich an ihren entsetzlichen „Schrei" erinnerten. So wäre denn dieselbe, die für uns zur classischen geworden war, für ihre Zeit eine wild romantische Schauspielerin gewesen? Ist das nicht seltsam?

Gehen wir noch weiter zurück, bis zur Generation vor ihr. Bei dieser hat sie es nicht leicht gehabt; selbst Laube zögerte lange. Ihr Talent konnte man ja nicht leugnen, aber es war eben doch nicht mehr das „alte Burgtheater". Dafür haben wir einen großen Zeugen: Ferdinand Kürnberger. Ihm ist die Kunst der Wolter das Ende der Kunst gewesen. „Grillparzers tragische Frauentypen", hat Kürnberger gesagt, „hatten das Modell der Schröder zur Folie, der ‚großen' Schröder, wie man sie nannte, die aus Deutschland kam und nach Deutschland ging. Die große Tragödin aus unserem großen gemeinsamen Mutterlande sieht man mit ihrem idealen tragischen Schritt durch die Dichtungen unseres milden, schüchternen Oesterreichs schreiten ..... Nach der großen Schröder kommt die Rettich, ‚unsere'

Rettich, denn sie ist schon ganz die unsrige, hat von Deutschland nichts als die Eltern, lebt und stirbt bei uns, wird unser Stil, wird Oesterreicherin, Wienerin. So sehr sie in Wien überschätzt worden ist: die große Rettich hat man sie nie genannt, wie man die ‚große Schröder‘ zu sagen pflegte. Eher könnte man sie die ‚elegante‘ nennen. Keine starke Natur, aber eine noble Natur: nicht strotzend an Gaben, aber begabt mit allem, was einen mäßigen Besitz, gut verwaltet, in seinem besten Lichte zeigt. Aber zeichne ich nicht damit auch schon Halm, an den bereits Jedermann denkt? . . . Die Kunst langt jetzt beim Handwerk und der absteigende Klimax bei Fräulein Wolter an. Als Laube heute aufhörte, Director zu sein, fand er morgen als Recensent, daß Fräulein Wolter nicht mehr sprechen könne. Wie gewagt das nun klingen mochte, bei der Schröder und bei der Rettich hätte man es wenigstens nicht gewagt. Immerhin ist es daher eine Kritik, und eine Kritik — von Laube! Das überhebt mich einer eigenen. Ich brauche es nur nachzusagen, was Jedermann sagt: „Die Wolter spielt, wie es ihr einfällt. Wenn sie nicht aufgelegt ist, spielt sie gar nicht, läßt ihre Rolle fallen und spielt höchstens eine einzelne Scene daraus". Das heißt auf gut deutsch, die Kunst hat überhaupt aufgehört. Die Persönlichkeit dient nicht mehr den Zwecken der Kunst, sondern sich selbst — und macht gar kein Hehl daraus". Könnte das nicht heute geschrieben sein, nur mit etwas anderen Namen?

Also: classisch für uns, romantisch für ihre Generation, decadent für die frühere. Wer hat nun

recht? Was ist sie eigentlich gewesen? Ich will das zuerst mit den behutsamen Worten umschreiben, die in einem wunderschönen Aufsatz von Ludwig Hevesi stehen, den er zum 1. März 1894, zu ihrem sechzigsten Geburtstag schrieb. Da heißt es: „Sie kam in dem Augenblick, als eben der ganzen Kunstwelt der graue Star gestochen werden sollte. Ein farbenblindgeborenes Geschlecht sollte plötzlich erfahren, daß die ganze Schöpfung eigentlich in Farben prangt, mit Farbe beseelt ist. In der deutschen Kunst vollzog sich damals der Titanensturz der großen Cartonzeichner, die nicht zu malen verstanden. Wie ein Knäuel von Fledermäusen fuhren die Grauen in den Höllenschlund nieder, der kleine Riese Cornelius voran, und hinter ihnen drein scholl das Jubelgejohl der neugeborenen Farbigen, der Farbenseher, denen die Zukunft gehörte. In jenen Sechzigerjahren änderte sich die ganze Welt. Auf allen Gebieten, von der Bauhütte bis zur Schneiderwerkstatt, sprudelten Quellen von Farbe auf. Auch auf der Bühne. Das Schauspiel der damals absterbenden Generation entsprach vollkommen der herrschenden ‚Malerei‘, die mehr eine Kunst, mit Kohle Umrisse zu zeichnen, war. Das rednerische Element stand im Vordergrunde, das plastische Wort übte sein allerdings gutes Recht mit einer ausschließenden Tyrannei aus, daß daneben nichts anderes zur Geltung kam. Die ganze Bühne war danach eingerichtet, eine dürftige Ausstattung sollte aller sinnlichen Ablenkung steuern, der Dichtung ihre reine geistige Wirkung, zunächst durch das Wort, sichern. Man ging darin viel zu weit und

sogar farbenfrische Theaterstücke, welche die Classiker uns hinterlassen haben, wurden zu rhetorischen Cartons entfärbt, um zeitgemäß zu werden. Selbst Laube, obgleich er als Jungdeutscher und Franzosenschüler bereits Farbe gerochen hatte, war in seiner Theaterpraxis noch ein starker Entfärber. Mit seiner Ausstattungsscheu war er ein Bilderstürmer und obgleich er als ausgedienter Revolutionsmann den Werth einer frischen Leidenschaft zu schätzen wußte, handelte es sich ihm doch nur um gesprochene Leidenschaft, Farbe fürs Ohr gleichsam. Stimmung, als künstlerisches Mittel, blieb ihm zeitlebens fremd .... Da kam die große Wandlung des Geschmacks, fast plötzlich wie ein Wettersturz. Das ästhetische Interesse, das während einer langen papierenen Zeit vorwiegend literarisch gewesen war, wandte sich dem Malerischen zu. Nach einer achtzigjährigen Entziehungscur brach ein förmlicher Farbenhunger aus, der über Nacht ins Makartische ausartete. Wer hätte das vor wenigen Jahren geahnt? Laube am wenigsten. Doch wo war er bereits? Gleichgiltig, warum er in Wirklichkeit ging; die Farbenwoge hätte ihn ohnedies hinweggespült. Makart wurde unter anderem auch Director des Burgtheaters. Man entsetzte sich über seine ‚Pest in Florenz‘, aber man gewöhnte sich an diese Sinnenpracht. Man vertrug dann die Sündenblüte einer Messalina, die ohne den Makartismus einer großen Farbentragödin nicht möglich gewesen wäre. Dingelstedt war gewiß auch kein Maler, aber er war ein Weltmann und machte jede Mode mit, sogar eine berechtigte. Er schuf sich ein Ausstattungs-

wesen mit einem eigenen tüchtigen Director, einem Makartschüler. Und das ganze Theater wurde auf Charlotte Wolter, diesen lebendigen Feuerquell von Farbigkeit gestimmt. Man erinnere sich an Kleopatra in ihrer Königsgruft, versteinert wie die Bildsäulen ihrer Ahnen. An Helene, in Gold von allen Farben. Das war eine schöne Zeit, unleugbar, trotz ihrer Ausschreitungen, und sie wird nicht bald wiederkommen. Einmal mußte auch das Burgtheater seinen Farbenrausch haben." Diese große Schilderung betrachtend, wird man verstehen, wie ich das Wort meine, das mir ihr ganzes Wesen zu enthalten scheint, nun darf ich es wohl auslassen: decorativ. Als die Königin einer decorativen Schauspielkunst haben wir sie bewundert. Makart in der Malerei, Dingelstedt und später die Meininger in der Regie, Meyerbeer in der Musik — dasselbe ist sie schauspielerisch gewesen.

Nach ihr sind andere gekommen, diese sind unserem Herzen näher, weil sie unsere neue Art, zu schwärmen und zu leiden, haben. Aber darum wollen wir doch ihr Andenken in Ehren halten, eingedenk, daß sie zwei Generationen werth gewesen ist. Nur soll man uns nicht sagen, daß mit ihr die „letzte Tragödin", ja „die Tragödie selbst" gestorben ist. Dies hat man am Grabe der Schröder und der Rettich und immer gesagt und immer ist es eine dumme und leere Phrase gewesen. Auch ist es eine schlechte Pietät gegen die Todte, die Lebende zu kränken. Diese wird doch Recht behalten.

Josef Kainz.

(Zu seinem Gastspiel im Burgtheater am 8., 10. und 12. October 1897.)

Josef Kainz wird jetzt im Burgtheater gastiren. Da soll ich denn über den größten deutschen Schauspieler sprechen. Dies wird mir schwer. In den unteren Regionen der Kunst mag der Kenner rathen und helfen dürfen, auf der Höhe trägt der Wind seine leichte Rede weg. Wo wir verehren und lieben, da wünschen wir, stumm die Hände zu falten.

Was man über Kainz sagen kann, ist alles nicht das Wesentliche. An einem anderen Schauspieler loben wir die Technik, die er hat, die Beredsamkeit des Körpers und wie er in jedem Moment mit Geist, Geschmack oder Takt, je nach den Forderungen der Rolle, über seine Mittel zu gebieten weiß. Dies wäre bei Kainz, wie einen Helden loben, weil er gehen gelernt hat. Mit einem Blitz seiner bald zärtlichen, bald zornigen Augen, die man im Leben nicht mehr vergessen kann, mit einer seiner ungeduldigen und heroischen Geberden, mit einem leisen Ruck seiner zarten und wie eine edle Klinge nervösen Gestalt spricht er die tiefsten Empfindungen aus. Einen solchen Redner hat man auf

der deutschen Bühne noch nicht gehört: in seinem Munde wird unsere schwere Sprache graziös, fängt zu singen an und scheint zu fliegen. Aber man fühlt: das alles muß bei ihm so sein; man achtet es kaum, mit einer solchen Natur und Unschuld ist es da. Von einem Adler kann man eben nur sagen, daß er ein Adler ist. Kein anderes Wort drückt aus, was wir ihm verdanken.

Ich will auf der Bühne Menschen von edler Art sehen, damit ich durch die Errinnerung an sie besser werden kann, schrieb ich neulich. Dabei habe ich an Kainz gedacht, der für mich das Maß aller schauspielerischen Dinge ist. Mit ihm kommt ein Mensch von edler Art auf die Bühne, einen guten Stab in der Hand: da wird das Schlechte in uns stumm und die hellen Mächte dürfen walten. Wir fühlen uns froh werden, wie wenn wir eine fromme Musik hören oder in das strenge Antlitz eines sinnenden Knaben sehen. Bei seiner Stimme möchte man weinen, so rein ist sie. Die Noth des Lebens, den Aerger der Geschäfte, und den rauhen Antheil, den der Neid, die stürmische Begierde, reich zu werden, und die Hoffart an uns haben, nimmt sie uns leise ab. Wir sitzen wie in einem heiligen Traume da, das Irdische ist beschworen, er zieht uns hinan.

Nun wird man wissen wollen, wie denn eigentlich sein edles und kostbares Wesen ist. Man möchte es doch gern beschrieben haben. Es ist aber von einer so beflügelten, so geistigen — und wagen wir nur, sie recht zu nennen — so himmlischen Natur, daß es sich kaum mit unseren groben Worten erhaschen läßt. Viel-

leicht wird man mich verstehen, wenn ich, etwas manierirt, sage: Sein Wesen ist die reinste, sich bald mit Laune, bald mit Leidenschaft ausstrahlende Cultur. Es giebt glückliche Geschlechter, die sich vom Vater zum Sohn nur die Tugenden zureichen, während ihre menschlichen Sünden allmählich verblassen: zuletzt kommt dann ein schöner Jüngling hervor, sehr milde und mit jenem stillen Zug von Trauer, den die Griechen solchen Statuen gaben, wie ein Gefäß, das bis an den Rand zu voll von Güte ist und nun gleichsam selber Angst hat, sich zu verschütten. Bei Plato begegnen wir diesen Jünglingen oft; er muß sie sehr geliebt haben. In ihrer sanften und huldvollen Größe sehen wir sie da, vom Ringen ein wenig müde, an einer Säule lehnen, wie sie den Philosophen zuhören und sie ausfragen: denn sie möchten gern so gut werden, als sie schön sind. Manchmal stimmen sie auch, damit die Gefühle ihnen nicht das Herz sprengen sollen, die Hymne an die furchtbare Pallas an oder sie gehen, umschlungen, in Gedanken hin und her. Man erinnere sich etwa des Charmides, den Sokrates einmal schildert: wie er bescheiden, sehr schamhaft, leicht erröthend, wenn er mit den Weisen spricht, von einem tiefen Ernst, der aber doch heiter ist und gleichsam in der Sonne zu liegen scheint, und mit der innigsten Grazie der Geberden über das Leben nachdenkt. Aber nun dürfen wir doch, das hat schon Taine gesagt, wir dürfen nicht vergessen, daß eben diese Schüler des Plato zugleich auch die Krieger des Perikles gewesen sind: so gewaltsam und schrecklich vor dem Feinde als sonst zärtlich und sanft. Wie wir

die Engel auf den Bildern, die sie mit dem Teufel kämpfen lassen, plötzlich Flammen sprühen und mit einem entsetzlichen Zorn über die Bösen fallen sehen, so sind diese philosophischen Knaben die wildesten Helden geworden: denn das Gute ist sanfter Art und benimmt sich scheu, bis es bedroht wird, aber dann bricht es wie ein Element, mit Wuth und Haß, verheerend über den Widersacher herein.

Jetzt wird man mich vielleicht verstehen, wenn ich sage: die Kunst des Kainz ist die Darstellung des platonischen Jünglings im Frieden und im Krieg. Besser kann ich sie nicht definiren. Mit den feinsten und heitersten Farben malt sie das Glück der reinen Seele aus, aber keine hat jemals im Streit gegen die rohen Dinge, gegen die den Jüngling bedrohende Welt schrecklichere und erhabenere Accente gehabt. Wie ein Guter sich gegen das Leben vertheidigen muß, wie es ihn schlecht machen will und ihm doch nichts anhaben kann, ja, wie er am Ende im Leiden sogar durch seine Schönheit Herr über alle dunklen Mächte wird, dies ist immer ihr Sinn. Die größte Kraft hat sie darum auch, wenn sie, ohne erst eine Maske zu nehmen, sich selbst spielen darf: wie bei Shakespeare. Wenn man ihren Romeo gesehen hat, kann man keinen anderen mehr vertragen: denn dieser mag noch so gut sein, man wird das Gefühl nicht mehr los, den wirklichen Romeo persönlich gekannt zu haben, nämlich eben den des Kainz. Der letzte Sinn des Romeo scheint ja mit dem Wesen des Kainz dasselbe zu sein. So auch der Rustan, so der König von Toledo und alle Rollen streitbarer

Jünglinge, die ihre Cultur gegen Barbaren zu vertheidigen haben.

Hat sich unser Publicum den alten Wiener Sinn für die große Kunst bewahrt, so muß es Kainz mit Enthusiasmus aufnehmen. Wir reden ja immer von jenem „Geist des Burgtheaters“ und damit kann doch nur gemeint sein, daß wir an dem hohen Begriff der Schauspielkunst festhalten wollen, dem es vom Schauspieler nicht genügt, das Metier zu wissen, sondern dem er ein festlicher Träger von Schönheit sein soll. Wie oft hören wir rufen, daß uns mit Virtuosen nicht gedient ist, sondern daß wir große Menschen wollen, wie die Alten waren! Nun, einen größeren Menschen, als Kainz ist, hat die deutsche Bühne heute nicht. Zieht er bei uns ein, so kann das Burgtheater wieder werden, was es unter Mitterwurzer gewesen ist. Wenn es aber der elenden Clique gelingt, die seit Wochen schon an der Arbeit ist, ihn auf ihre häßliche und tückische Art zu gefährden, dann müssen wir unsere letzten Hoffnungen vergraben.

II.

Unsere Leute haben sich den alten Wiener Sinn für das Große in der Kunst bewahrt: enthusiastisch ist Kainz aufgenommen worden. Gleich nach dem ersten

Act des „Galeotto“ hatte er die Kenner gewonnen, im vierten jubelte ihm die Menge zu, am anderen Abend war er schon wie ein alter Liebling: man gehorchte ihm auf den Wink. Es war ein Sieg auf einen Schlag, alles hat sich ihm ergeben.

Man bewunderte vor allem sein Sprechen: dieses unglaubliche Tempo, das doch niemals den Sinn verliert, die Melodie seiner Rede, die die Worte wie auf einem ungeheuren Strom dahinträgt, und die Kraft, jeden Ton zu vergeistigen und zu beseelen, von der Sprache gleichsam alles Animalische abzustreifen. Auch war man über die Beredsamkeit seiner Hände paff: wie an ihnen gleich jedes Wort sichtbar und wieder jede Geste immer zu einem Anlaut oder Auslaut der Rede wird. Dies alles ist in schönen und guten Worten von den Collegen ausgesprochen worden. Aber eines hat man noch nicht gesagt, das darf doch nicht vergessen werden. Niemand hat noch über die Stücke geredet, die er gespielt hat, und ob nicht in ihrer Folge etwas wie ein Plan zu sehen ist. Mir scheint aber diese Folge einen tiefen Sinn zu haben. Es ist ja das Merkwürdige an großen Menschen, daß sie es auch in kleinen Dingen sind. Sie können nichts thun, ohne sich zu verrathen. Wenn sie rudern, drücken sie unwissentlich ihre Seele aus und wie sie gehen, ist eine Offenbarung ihres Herzens. Sein Repertoire für ein Gastspiel zu bestimmen macht dem Schauspieler gewiß keine Mühe: er nimmt die vier oder fünf, wie man sagt: „sicheren“ Rollen her, in denen er sich am besten zeigen kann und, wie er aus Erfahrung weiß, immer

wirkt. Nun sehen wir uns einmal an, welche Rollen Kainz gespielt hat.

Zuerst den Ernesto im „Galeotto", der neben dem Manuel und der Julia verschwindet, drei Acte lang nichts hat, als daß er immer nur den anderen die Stichworte bringen soll, und sich erst im letzten einen Moment aufrichten darf. Ich kenne keinen Schauspieler, der je in dieser Rolle gastiert hätte; Kainz thut es gern, er beginnt fast immer mit ihr. Warum? In jeder anderen wirkt er doch mehr. Aber es scheint, daß er es nicht so eilig hat, seine Künste zu zeigen, sondern sein Wesen, seine Natur rasch aussprechen, gewissermaßen: anmelden will. So nennen die Leute bei Homer, wenn sie kommen, wer sie sind, von welchen Eltern und aus welcher Heimath. Dies drückt nun sein Ernesto auf die kürzeste Art wie durch eine mathematische Formel aus. Sein Ernesto ist der gute Jüngling mit der schönen Seele, der das Leben noch nicht erblickt hat: das Stück stellt nun dar, wie ihn das Leben zwingt, es anzublicken, und wie er, entsetzt aufschreiend, spürt, daß er durch diesen Anblick sich selbst verloren hat. Auf eine einfachere Art kann man in der That Kainz und das Wesen seiner Kunst nicht aussprechen. Er tritt mit dieser Rolle gleichsam selber vor, nimmt den Hut ab und sagt: Ich bin der Jüngling, der vom Leben rein bleiben will und sich gegen seine bösen Mächte wehrt; so — jetzt wissen Sie es!

Jetzt wissen wir, wer er ist. Aber nun erinnert er sich an sein Metier: nun sollen wir doch auch ver-

nehmen, was er kann. Nachdem er seine Seele vorgestellt hat, will er nun seine Künste zeigen. Dazu sind die drei „Morituri" sehr gut: alle drei liegen in seiner Natur und jeder ist doch anders. Wir erfahren durch sie, wie er im Heroischen, wie er als Realist und wie seine Laune, seine Heiterkeit ist. Am Ende kennen wir den Schauspieler, wie wir in „Galeotto" den Menschen erkannten. Eigentlich möchten wir aber doch noch etwas wissen. Er soll ja im Burgtheater wirken: was kann er da im Repertoire werden? Dies wird nämlich nicht durch seinen menschlichen Werth und nicht durch seine schauspielerische Kraft allein bestimmt, sondern da müssen wir noch etwas anderes fragen: was fängt er mit Rollen an, die nicht in seiner Natur sind, oder wie die Schauspieler sagen, ihm „nicht liegen"? Es giebt große Schauspieler, die unfähig sind, jemals aus dem Kreise ihres Wesens zu treten; man denke an Baumeister. Gehört er zu diesen? Oder hat er die Macht, auch Rollen, die außer seiner Natur sind, vielleicht mit dem Verstande so zu wenden, daß doch noch ein Abglanz von seinem Wesen auf sie fallen kann? Dann erst werden wir wissen, was er in unserem Repertoire zu werden vermag. Darum müßten wir ihn eigentlich auch in einer „schlechten" Rolle sehen. Dafür halten die Berliner Freunde seinen Glockengießer Heinrich. Diesem Träumer kommt er nur auf Umwegen bei, er hat ihn nicht in sich, er muß das „machen". Haben wir ihn auch noch dabei gesehen, dann sind wir im Reinen: dann kennen wir seinen menschlichen Werth, kennen ihn als Schauspieler und

können uns schon ungefähr denken, wie er im Repertoire zu verwenden sein wird.

Und nun geht er her und läßt uns die letzten Worte seiner Kunst vernehmen, in den zwei Rollen, die seine ganze Natur mit den höchsten Accenten aussprechen: er spielt den Hamlet und den edlen Alfons.

Was ist sein Hamlet? Ein Jüngling, der an der Jugend zu Grunde geht: nämlich daran, daß er auch dann noch der Jüngling bleibt, als er zum Manne werden müßte. Mann werden heißt sich ins Menschliche fügen und lernen, ungerecht zu sein. Nur der Ungerechte kann handeln. Wer sich nicht beflecken will, kann unter den Menschen nichts thun. Unsere besten Thaten sind doch auf der anderen Seite schlecht. Wir können keinen Schritt machen, ohne jemandem wehe zu thun. Wie wir uns nur regen, leiden so viele Wesen. Deswegen sind die Menschen traurig darüber, daß sie Menschen sind. Der schöne Jüngling wehrt sich nun dagegen, ein solcher Mensch zu sein. Er will eine That, die auf allen Seiten gut ist, die niemandem Unrecht thut, sondern die durch ihr bloßes Erscheinen das Unrecht aus der Welt schaffen soll: also eigentlich unser Leben aufhebt. Eine solche That zu suchen ist der Sinn der Jugend; an dem Tage, da der Jüngling erkennt, daß er sie nicht finden kann, weil sie eine unmenschliche That wäre, an diesem Tag ist er zum Manne geworden. Warum handelt Hamlet nicht? Weil er immer noch jene That sucht! Keine menschliche That kann ihm genügen. Was hilft es, wenn er den König tödtet? Was ist damit gethan? Ein neuer

Mord zum alten. Aber hebt der neue Mord den alten auf, gleicht er ihn aus, kann er ihn tilgen? Eine ungerechte That ist dann gerächt, aber das Unrecht bleibt in der Welt! Wie treibe ich das Unrecht aus der Welt? „Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!" Das ist es: „sie einzurichten!" Ein Mann würde sagen: Mir ist das geschehen, ich wehre mich — die Welt und die Zeit sind nicht meine Sache. Der Jüngling sagt gleich: die Zeit ist aus den Fugen. Warum? Weil an ihm ein Unrecht geschehen ist, wie es tausend Mal geschieht? Mag er es doch rächen! Diese Rache wird wieder ein Unrecht sein, sie wird wieder gerächt werden, wieder durch ein Unrecht, so geht es fort, dies ist das Leben der Menschen. Aber im Wesen des Jünglings ist es, daß er seinen persönlichen Fall immer gleich zur Sache der Menschheit macht. Der Mann will sich rächen, der Jüngling will richten. Das ist das Verhängniß des Hamlet. Warum zaudert er? Weil er nicht sich rächen, sondern die Sache der Menschheit führen will. Er hat doch „das Merkwort und den Ruf zur Leidenschaft", aber was hilft es ihm? Er hat die Leidenschaft nicht, er kann das Allgemeine nicht vergessen. „Ich hege Taubenmuth, mir fehlt's an Galle. . . . Und ich, ein blöder, schwachgemuther Schurke, schleiche wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd." Hier liegt es: meiner Sache fremd! Darum zaudert er, nicht aus Schwäche, nicht aus Melancholie, sondern er muß zaudern, weil es die That, die er, der gerechte Jüngling, thun müßte, weil es diese gerechte

und vollkommene That nicht giebt und unter Menschen gar nicht geben kann und weil es ihm versagt ist, aus einem Jüngling zum Mann zu werden. „Er hätte, wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt“, sagt Fortinbras, der Mann. Aber er ist nicht hinaufgelangt. Es ist sein Wesen, nicht hinaufzugelangen.

Fortinbras ist der Mann. Er sagt: „Ich habe alte Rechte an dies Reich, die anzusprechen mich mein Vortheil heißt.“ Hamlet, der Gerechte für alle — Fortinbras, der Gerechte für sich selbst, wenn es ihn „sein Vortheil heißt!“ Aber wie wird ein Jüngling zum Manne? Wenn er an seinem Leibe erfährt, daß das Unrecht zum Leben der Menschen gehört und daß man Schlechtes thun und doch gut sein kann, und wenn er diese Erfahrung aushält. Das ist das „Hinaufgelangen“, das Hamlet nicht vergönnt wird. Ein solches „Hinaufgelangen“ stellt die „Jüdin von Toledo“ dar. „Was ist die Welt,“ fragt der edle König, „was ist die Welt, mein armes Land, wenn niemand rein und üb'rall nur Verbrecher?“ Und Esther sagt: „Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe; verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe.“ Das ist das Wort der Frau. Das Wort des Mannes spricht der König aus: „So will ich, meiner Makel mir bewußt, Euch führen gegen jene Andersgläub'gen“. Lasset uns verzeihen, lasset uns unserer Makel uns bewußt sein und lasset uns handeln!

1898.

Burgtheater.

Am 18. Januar hat der Director Burckhard dem Intendanten seine Demission gegeben; schon am 1. Februar soll Herr Paul Schlenther, bisher Kritiker der „Vossischen Zeitung“ in Berlin, in unser Burgtheater einziehen. Ich hoffe, daß Burckhard nicht zögern wird, die Geschichte seiner Direction zu schreiben. Dies wird ein trauriges Buch sein, wenn es erzählt, wie der muthige, gerechte und mit reinen Mitteln das Höchste anstrebende Mann vom Haß gemeiner Leute gequält worden ist; aber neben vielen, Beispielen solcher Niedertracht wird es doch auch die Gestalt eines großen Menschen enthalten: seine Gestalt. Wenn er das, aus einer Bescheidenheit, die mir falsch scheint, selbst nicht will, so wird es einer von uns, seinen Freunden, für ihn thun müssen. Die Wiener sollen diese Dinge erfahren, dafür wird gesorgt werden.

Vorderhand will ich nur einiges aus der „Krise“ erzählen, um dem Publicum auf seine Frage zu antworten: was hat denn der Director eigentlich gethan, daß er nicht mehr zu halten war? Man hat ihn damals berufen, ohne zu wissen, ob er etwas vom Theater versteht — und er hat bewiesen, daß er es versteht, daß

er den alten Sinn des Burgtheaters empfindet und daß er ihm auf die neue Weise, die die Zeit verlangt, zu dienen bereit und fähig ist. Er ist zuerst von der ganzen Presse angefeindet worden — und nach und nach hat sich einer nach dem anderen durch die Energie und das Redliche seines Thuns zu ihm bekehren lassen. Er ist damals eine unliterarische Person gewesen — und er hat sich jetzt durch drei Erfolge einen Namen in unserer Literatur gemacht. Er muß also doch etwas Schreckliches gethan haben, denkt man, wenn man ihn trotzdem jetzt fallen läßt. Was? Es heißt, daß er „zu modern“ gewesen ist. Und da rufen sie Schlenther her, den Secretär der Berliner „Moderne“? Nein, das kann es also nicht sein. Aber er hat eben, in seinem Roman und in einem Stück, die österreichische Justiz „beleidigt“. Und da schlägt man ihn zum Hofrath am Obersten Gerichtshof vor? Wie, darf ein Theaterdirector nicht so revolutionär sein als ein Hofrath? Das kann es also auch nicht sein. Also was, was? So fragt das Publicum mit Ungeduld. Darum will ich ihm einiges aus der „Krise“ erzählen, die Personen zeigen, die mitgespielt haben, und ihre Motive nennen.

Man hat in den Zeitungen gelesen, daß es Herr Thimig gewesen ist, der in der Intrigue gegen seinen Director die erste Rolle gespielt hat. Herr Thimig ist schon im November nach Dresden gereist, um dort mit Schlenther zu conspirieren. Er hat die Forderungen und Ansprüche des neuen Directors dem Intendanten gebracht, hinter dem Rücken des alten; er hat dem neuen

Director die Antwort des Intendanten gegeben, hinter dem Rücken des alten. In seiner Hand sind alle Fäden der Verschwörung gewesen. Es wäre aber falsch, ihn deswegen für einen boshaften und tückischen Menschen zu halten. Herr Thimig ist doch ein biederer Sachse. Wie herzlich ist er, in seiner lustigen, ja studentischen Weise, immer mit dem Director Burckhard gewesen! Aber er ist ein Cabotin und zwar von einer gefährlichen Species: er ist der gekränkte Cabotin. Im Wesen des Cabotins ist es, alle Dinge von sich selbst aus zu beurtheilen. Spielt der Cabotin in einem Stück die erste Rolle und gefällt er, so ist es ein gutes Stück und der Autor ist ein Dichter. Stücke, in welchen er nicht spielt, sind schlecht und der Autor ist talentlos. Jeder andere Schauspieler, der einmal einen Erfolg hat, ist sein „Feind" und ein Recesent, der so einen Erfolg constatirt, wird hinfort „dieses Schwein" genannt. Der ideale Director würde überhaupt bloß den Cabotin allein auftreten lassen. Wer nur Stücke giebt, in welchen der Cabotin die erste Rolle spielt, ist ein guter Director. Nun hat der Director Burckhard an Herrn Thimig das Unrecht begangen, daß Herr Thimig in den letzten Jahren aufgehört hat, dem Publicum zu gefallen. Die Stücke, die er tragen sollte, sind durchgefallen. Der Geschmack der Leute scheint heute eine andere Art von Komik zu verlangen. So ist Herr Thimig zum gekränkten Cabotin geworden. Ich glaube, die Leute irren, wenn sie ihn deshalb für einen schlechten und böswilligen Menschen halten, dem für seine Interessen jedes Mittel recht ist. Er hat gewiß im guten

Glauben gehandelt. Er bekam keine Rollen: also war der Director schlecht. Er gefiel den Leuten nicht mehr: also war der Geist des alten Burgtheaters in Gefahr. Er mußte das Burgtheater retten: durch einen Director, dem er vertraute, daß er ihn besser beschäftigen und dem Publicum aufnöthigen werde. Dies ist die Logik des Cabotins und dies ist seine Moral.

Neben Herrn Thimig wird Frau Reinhold genannt. Ist es bei ihr dasselbe Motiv gewesen? Ich glaube nicht. Sie kann sich ja über den Director Burckhard gewiß nicht beklagen. Was hat er sie nicht alles spielen lassen! Was hat er sich nicht deswegen von Speidel und mir anhören müssen! Wer erinnert sich nicht mit Schrecken ihrer Luise, ihrer Sidonie, ihres Rautendelein? Nein, bei ihr scheint es etwas anderes gewesen zu sein. Ihr Motiv scheint — ich will nicht gerade sagen: der Haß, aber doch die Eifersucht auf eine Frau zu sein, die ihr immer nur Gutes gethan hat, aber eine gewisse Macht besitzt. Man weiß, daß ich nicht zu den Freunden dieser Frau gehöre, aber ich muß zugeben, daß sie ihre Macht niemals mißbraucht, und ich bin froh, daß Frau Reinhold nicht ihre Macht hat. Dies scheint aber der große Schmerz ihres Lebens zu sein. Sie beneidet jene Frau, sie möchte es ihr gleich thun. Der Director könnte machen, was er will; aber er soll zuerst bei Frau Reinhold anfragen. Sie würde ihm alles erlauben, aber er soll sie um die Erlaubnis bitten und man soll das wissen. Es ist ihr, die eigentlich guthmüthig ist, nur eitel zu sein scheint, gar nicht um die Herrschaft, sondern nur um den Schein

zu thun. Warum hat ihr der Director Burckhard, der doch ein kluger Mann ist, nicht diesen Gefallen gethan? Es wäre so leicht gewesen, sie vor den Leuten ein bißchen seine Egeria spielen zu lassen — mehr hätte sie sich ja gar nicht verlangt. Aber er hat es nicht wollen. Warum nicht, da es doch so bequem und so klug gewesen wäre? Ich kann mir das nicht anders erklären, als daß er nicht unredlich gegen jene Frau sein wollte, von der eben die Rede war. Es ist sein großer Fehler, daß er Menschen, die er gern hat, treu ist. Damit kann man das Burgtheater nicht regieren. Ueber diese dumme Treue ist er gefallen.

Als der dritte in der Verschwörung wird ein Wiener Schriftsteller genannt. Ich habe das lange nicht glauben wollen, weil ich es nicht begreifen konnte. Aber es scheint wirklich wahr zu sein, daß auch Herr Anton Bettelheim mitgespielt hat. Was kann sein Motiv gewesen sein? Er war, wie man bei uns zu sagen pflegt, mit dem Director Burckhard „sehr gut“; er hat über seine Werke enthusiastisch geschrieben, ja ihn mit Anzengruber verglichen. Ich vermuthe also, daß es ihm weniger darum zu thun gewesen ist, gegen den Director Burckhard als für den Director Schlenther zu intriguiren. Er möchte nämlich in der Literatur gern das sein, was Frau Reinhold gern beim Theater sein möchte: die Person, die gefragt wird. Er will immer jemanden zu protegieren haben. Er ist bereit, junge Talente zu fördern, aber sie sollen sich zuerst bei ihm melden: erlauben Sie, daß ich dichten darf? Fragt jemand nicht vorher bei ihm an und wagt er es

gar, Erfolge zu haben, wie Sudermann oder unser Karlweis, da wird er sehr bös. Sein Ideal wäre, der Brahm von Wien zu werden: einer, der die Talente ernennt. Wer sich von ihm ernennen läßt, hat den treuesten Freund an ihm, aber man muß sich von ihm ernennen lassen: eine Ordnung muß sein; daß fremde Leute unangemeldet in die Literatur eintreten wollen, das darf man nicht einreißen lassen. Diesen Ordnungssinn hat nun der Director Burckhard gar nicht. Er sieht immer nur das Werk an; wer der Autor ist, ist ihm gleich. Seine ganze Natur widersetzt sich jeder Clique. Er war also für Herrn Bettelheim nicht zu gebrauchen. Kommt aber Schlenther an seine Stelle, der doch in Berlin abgerichtet worden ist, wo sie es (meint Herr Bettelheim) ja immer so machen, so hofft Herr Bettelheim, bei Schlenther zu werden, was Schlenther bei Brahm gewesen sei, und es könnte dann zwischen diesen drei Herren für Berlin und Wien alles „durch einfache Majorität" beschlossen werden: wer ein Talent, wer sogar „ein deutscher Dichter" und wer ein bloßer „Macher" ist; in ihren Conferenzen würden die „Grade" der Literatur verliehen und wären am nächsten Tage in der „Münchener Allgemeinen" zu lesen und wir hätten endlich doch in der Poesie eine Ordnung. Ich fürchte nur, daß sich Herr Bettelheim in Schlenther täuscht.

Aber Herr Thimig, Frau Reinhold und Herr Bettelheim hätten lange intriguieren können, wenn sich ihnen nicht der Intendant angeschlossen hätte. Warum? Das hat seine besondere Geschichte.

Man erinnert sich, daß im Sommer von einer Krise in der Intendanz gesprochen wurde. Es hieß, der Intendant habe das Vertrauen des Hofraths Wetschl nicht mehr, an seine Stelle solle der Baron Plappart treten. In seiner Noth bat der Intendant, der sich nicht mehr zu helfen wußte, den Director Burckhard damals flehentlich, ihn doch zu retten. Der Director Burckhard war so dumm, sich rühren zu lassen und indem er seinen Verstand, der anderen immer zu rathen weiß, und seine ganze Macht aufbot, gelang es ihm, die Krise zu vertagen. Im Herbst erfuhr jedoch der Intendant, man wolle ihn nur noch bis zum 1. Januar an seinem Platze lassen. Er ist damals ganz verzweifelt gewesen und in seiner Angst zu einer mächtigen Person gegangen, hat sich da niedergekniet und bitterlich geweint und sich recht hysterisch benommen. Ich glaube, daß dies dem Fürsten Liechtenstein nicht unbekannt ist. Es blieb aber immer dieser drohende erste Januar. Was thun? Da ist ihm der Gedanke gekommen, die Krise von sich auf den Director Burckhard abzuleiten. Zuerst hat er ihn durch einen Feund beschwören lassen, um seinetwillen zu gehen. Dann hat er sich entschlossen, ihn gewaltsam zu stürzen. Dies war der Moment, wo er dem Herrn Thimig, der Frau Reinhold und dem Herrn Bettelheim die Hand gereicht hat. Die Verschwörung von oben griff nun nach der Revolte von unten, ganz wie in irgend einer kleinen Kabale des ancien régime. Aber nun fehlte noch ein Eclat. Dazu mußte man eine Zeitung haben. Von zwei großen Wiener Tageszeitungen wurde das dem Inten-

danten abgeschlagen. Endlich gelang es ihm doch und — das Resultat kennt man. Dabei ist auch mit dem Namen des Fürsten Liechtenstein auf eine seltsame Art gespielt worden und nicht bloß mit dem Namen des Fürsten Liechtenstein.

Ich darf nicht verschweigen, daß ich überzeugt bin, Schlenther hat von allen diesen Dingen keine Ahnung gehabt; ihm sind sie gewiß ganz anders dargestellt worden. Ich kenne Schlenther als einen anständigen und loyalen Mann. Was ich von seiner Direction erwarte oder befürchte, soll ein anderes Mal gesagt werden.

II.

Ich habe neulich geschildert wie der Intendant sich mit den intriguierenden Komödianten gegen den Director Burkhard auf eine unrühmliche Weise verschworen hat und wie dabei auch mit dem Namen des Fürsten Liechtenstein seltsam gespielt worden ist, und nicht bloß mit dem Namen des Fürsten Liechtenstein. Seitdem werde ich in einemfort gefragt, was denn auf meinen Artikel hin geschehen sei, da doch, meint man, der Intendant zu solchen Beschuldigungen nicht schweigen könne. Nun, wenn die Leute so neugierig sind, sollen

sie es denn erfahren. Ich weiß ja nicht alles und von dem, was ich weiß, kann ich noch nicht alles sagen. Aber einiges davon darf ich doch schon jetzt erzählen.

Samstag, den 22. Januar, ist mein Artikel erschienen. Im Cottage hat man die Empfindung gehabt, mir antworten zu müssen. Herr Thimig ist mit der „Action" gegen mich betraut worden, er soll der Gescheiteste im Cottage sein. Er hat zuerst einen offenen Brief an mich schreiben wollen, aber dann hat er sich das doch überlegt und ist lieber zu dem Intendanten hingegangen. Dies war Dienstag, den 25. Januar, zwischen 12 und 1 Uhr, im Bureau der Bodencreditanstalt, Teinfaltstraße. Die Conferenz des Komikers mit dem Intendanten hat zunächst das Resultat gehabt, daß der Intendant sogleich in das Zeitungsbureau von Goldschmiedt in der Wollzeile geschickt hat, um mehrere Exemplare der „Zeit" kaufen zu lassen. Wahrscheinlich hat er nachsehen wollen, ob denn der schreckliche Artikel in allen Exemplaren enthalten war. Dann hat er je ein Exemplar in ein großes Couvert gesteckt und dazu Briefe geschrieben. Und dann hat er nachgedacht.

Am selben Tage habe ich von einer Freundin des Intendanten einen Brief bekommen, mit bitteren Vorwürfen, wie ich denn von Intriguen gegen den Director Burckhard reden könne, da doch „der talentvolle und in allen Kreisen trotz neidischer Anfeindungen beliebte Director Burckhard seine Stellung eigenwillig niedergelegt hat." Dis ist es nämlich, was der Intendant die Leute jetzt glauben machen möchte, geradeso wie die Clique seit Monaten in Berlin erzählen läßt,

der Director Burckhard wolle vom Burgtheater weg, um sich ungestört dem Studium der Physiologie ergeben zu können, seiner neuesten Leidenschaft, wie solche Launen schon bei genialischen, aber sprunghaften Menschen vorkämen.

Am Mittwoch, dem 26. Januar, ist dann dieselbe Freundin des Intendanten, einen Brief des Intendanten mit seiner steifen, spitzen, wie gestochenen Schrift in der Hand, zu mir in die Redaction gekommen, um mir sein Leid zu klagen. Ich habe sie schließlich gefragt, was sie denn eigentlich will: was ich, nach ihrer Meinung oder seiner Meinung, thun soll. Da hat sie mich gebeten, daß ich nur versprechen soll, es bei jenem Artikel bewenden zu lassen und die anderen Sachen, die ich etwa noch vom Intendanten weiß, nicht zu schreiben; dann solle mir alles vergeben sein, während der Intendant mich sonst doch werde klagen müssen. Ich habe bedauert, ihr das nicht versprechen zu können. Nun hat sie mir ein Rendezvous mit dem Intendanten vorgeschlagen, am besten in ihrer Wohnung, damit wir uns „aussprechen" könnten, der Intendant und ich. Ich habe geantwortet: Wenn mir der Intendant etwas zu sagen hat, mag er zu mir kommen, aber allein werde ich nicht mit ihm reden, sondern nur vor Zeugen; denn wenn ich ohne Zeugen und allein mit ihm rede, so wird er, wie ich ihn kenne, nachher behaupten, daß ich ihm abgebeten und er mir verziehen und in seiner Güte von meiner Verfolgung abgesehen habe, und solche unwahre Dinge, wie er sie zu sagen pflegt. Da ist die gute Dame traurig weggegangen.

Inzwischen hat der Intendant in einemfort nach=

gedacht. Endlich ist er auf eine Idee gekommen. Wie Herr Thimig meinte, es sei der Intendant, der mir antworten müsse, so meinte jetzt der Intendant, es sei der Fürst Liechtenstein, der mir antworten müsse. Eine Berichtigung meines Aufsatzes durch den Fürsten, das war seine Idee. Auf diese Bitte hat ihm der Fürst eine unverblümt abweisende Antwort gegeben. Nachdem der Intendant diese unverblümt abweisende Antwort erhalten hatte, hat er seinen Freunden erzählt, er werde so „gedrängt", meinen Aufsatz zu berichtigen, könne sich aber dazu nicht entschließen, weil man „so ein Blatt" doch nicht berichtigt.

Ich ersuche nun den Intendanten, mir keine Parlamentäre ins Haus zu schicken: denn es nützt doch nichts. Den Fürsten Liechtenstein aber bitte ich, der Sache eine Ende zu machen, indem er den Intendanten beauftragt, mich zu klagen. Ich möchte gern vor Gericht der Stadt erzählen, wie man Intendant ist.

*

Auch dem Herrn Anton Bettelheim ist mein Aufsatz sehr unangenehm gewesen. Er scheint sich jetzt doch zu schämen. Aber was soll er thun? Mir ins Gesicht zu lügen traut er sich nicht. Er hat also der „Frankfurter Zeitung", die meinen Aufsatz abgedruckt hatte, eine Berichtigung zugeschickt, feierlich betheuernd, daß er „niemals die Intendanz betreten und seit länger als einem Jahrzehnt weder direct noch indirect mit Baron Bezecny oder Regierungsrath Wlassack ein Wort gewechselt" habe. Dies ist eine alberne Erklärung:

denn was sie „berichtigt", habe ich nicht behauptet und was ich behauptet habe, berichtigt sie nicht. Ich habe nie behauptet, daß Herr Bettelheim die Intendanz betreten oder mit dem Intendanten gesprochen hat. Nein, er ist ruhig im Cottage gesessen und hat dort auf seine stille und listige Art conspirirt. Dies soll er nicht versuchen abzuleugnen. Ich würde ihn sonst erinnern müssen, was ihm in seiner eigenen Familie über sein Verhalten gegen den Director Burckhard gesagt worden ist. Und es ist doch besser für ihn, wenn die Leute das nicht erfahren.

* * *

Ich will nun noch sagen, was ich von Schlenther für das Burgtheater erwarte und befürchte. Ich kenne und schätze ihn seit Jahren als einen klugen und redlichen Recensenten. Es wird jetzt in Wien gesagt, er sei der Berliner Speidel gewesen. Das ist wohl nicht richtig. Die große Auffassung der Kunst, die Speidel hat, fehlt ihm; er ist auch eigentlich kein Kritiker, wie dieses Amt bei uns verstanden wird, sondern der Sprecher einer literarischen Partei gewesen, der Berliner „Moderne". Er hat für Ibsen gestritten, er ist im Kampfe für die freie Bühne gestanden, er hat dem jungen Hauptmann bei seinen ersten Schritten geholfen. Nach dieser Vergangenheit dürfen wir wohl erwarten, daß er sich treu bleiben, die Direction auf eine literarische Weise führen und die Jugend nicht ausschließen, also dem Director Burckhard auf seinen Wegen nachfolgen wird.

Ich befürchte nur, daß es ihm schwer sein wird, den Schauspielern nicht nachzugeben. Er ist als der gute Freund des Herrn Thimig gekommen, aber es geht doch nicht, daß er sich als Director dem Herrn Thimig verschreibt. Als Director darf er keiner Clique, sondern er muß dem ganzen Theater gehören. Er muß trachten, uns bald zu beweisen, daß er nicht der Director einer Partei sein will. Wird er das können?

Ich befürchte ferner, daß er, mit dem Praktischen des Theaters nicht vertraut, Mühe haben wird, auf der Bühne heimisch zu werden. Woher soll er auf einmal inscenieren können? Er darf aber nicht vergessen, was Laube einmal geschrieben hat: „Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direction muß auf der Scene geleistet werden“.

Ich befürchte endlich, daß er, als Berliner, die Berliner Autoren protegiren wird. Er hat gewiß die beste Absicht, der Wiener Literatur gerecht zu werden. Aber wird er sich von seinem Berliner Geschmacke absagen können? Ihm werden halt die Berliner Werke besser gefallen als unsere Wiener. Er bedenke jedoch, daß das Burgtheater eine Stätte der österreichischen Cultur sein soll.

Es war gescheit von ihm, kein Programm auszusprechen. Er will seine Thaten für sich reden lassen. Warten wir sie ab.

III.

Der verantwortliche Redacteur der „Zeit“ hat eine Zuschrift erhalten, welche lautet:

Sr. Wohlgeboren Herrn Dr. Heinrich Kanner,
verantwortlicher Redacteur der Wochenschrift „Die Zeit“
Wien.

Als bevollmächtigter Vertreter des Herrn Dr. Anton Bettelheim ersuche ich Sie auf Grund des § 19 des Preßgesetzes anruhende Berichtigung in die nächste Nummer Ihres Blattes in der gesetzlichen Form aufzunehmen und mir den Empfang der Berichtigung zu bescheinigen.

Hochachtungsvoll

Wien am 5. Februar 1898. Dr. Edmund Benedikt.

Berichtigung.

In Nr. 175 der „Zeit“ vom 5. Februar 1898 ist in dem „Burgtheater“ überschriebenen Artikel ein meinen Clienten Dr. Anton Bettelheim betreffender Passus enthalten, welcher durchaus auf Unwahrheit beruht. Der Inhalt der von Herrn Dr. Anton Bettelheim an die Frankfurter Zeitung geschickten Berichtigung des in der „Zeit“ vom 22. Januar 1898 erschienenen Artikels „Burgtheater“ ist unrichtig, weil verstümmelt wiedergegeben.

Diese von Herrn Dr. Bettelheim der Frankfurter Zeitung telegraphisch zugesendete und von dieser vollinhaltlich abgedruckte Berichtigung lautete:

„Ich habe niemals und mit niemandem zum Sturze Burckhards mich verbündet. Geradezu absurd ist die Behauptung, daß Excellenz Bezecny mir die Hand gereicht zur Verschwörung. Ich habe niemals die Intendanz

betreten und seit länger als einem Jahrzehnt weder direct noch indirect mit Baron Bezecny oder Regierungsrath Wlassak ein Wort gewechselt."

Es ist daher unwahr, daß Dr. Bettelheim nicht dasjenige berichtigt hat, was Herr Bahr in dem Artikel vom 22. Januar 1898 der „Zeit" fälschlich behauptet hat, unwahr, daß Herr Dr. Bettelheim auf irgend eine Art gegen Dr. Burckhard conspirirt hat, unwahr, daß ihm in seiner eigenen Familie über sein Verhalten gegen den Director Burckhard von irgend einer Seite irgend ein Wort gesagt wurde.

Ebenso unwahr sind alle in dem Artikel an diesen unwahren Sachverhalt geknüpften Bemerkungen, deren gebührende Beurtheilung mein Client getrost allen Unbefangenen anheimgiebt.

Hochachtungsvoll
in Vertretung des Dr. Anton Bettelheim
Dr. Edmund Benedikt.

Diese Zuschrift hat der verantwortliche Redacteur der „Zeit" erhalten. Der Unglückliche, der sie verfaßt hat, scheint also zu meinen, daß das eine „Berichtigung" im Sinne unseres Gesetzes ist. Er irrt. Es ist keine Berichtigung, sondern eine „Einrede", die mit dem § 19 gar nichts zu thun hat. Sie möchte gern drei Dinge versuchen. Erstens schmuggelt sie eine in der „Frankfurter Zeitung" enthaltene Erklärung des Herrn Dr. Anton Bettelheim ein, die ich weder „unrichtig" noch „verstümmelt", sondern gar nicht „wiedergegeben" habe, weil mein Blatt nicht dazu da ist, Zuschriften an

andere Zeitungen nachzudrucken. Ich habe in meinem Blatte geschrieben: „Er hat also der ‚Frankfurter Zeitung', die meinen Aufsatz abgedruckt hatte, eine Berichtigung zugeschickt, feierlich betheuernd, daß er niemals die Intendanz betreten und seit länger als einem Jahrzehnt weder direct noch indirect mit Baron Bezecny oder Regierungsrath Wlassack ein Wort gewechselt habe". Ich führe also drei Thatsachen an: die Thatsache, daß die „Frankfurter Zeitung" meinen Aufsatz abgedruckt hat, dann die Thatsache, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim der „Frankfurter Zeitung" eine Berichtigung zugeschickt hat, und endlich die Thatsache, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim feierlich betheuert. Da ich nur drei Thatsachen anführe, kann es auch nur drei Berichtigungen geben: es ist unwahr, daß die „Frankfurter Zeitung" abgedruckt hat, oder es ist unwahr, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim zugeschickt hat, oder es ist unwahr, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim betheuert. Alles andere ist keine Berichtigung mehr. Wenn jemand schreibt: Hermann Bahr sagt in einem seiner Bücher, daß u. s. w., so giebt es nur zwei Fälle. Entweder er citirt mich falsch oder er citirt mich richtig. Citirt er mich falsch, so kann ich ihn berichtigen. Wenn er mich aber richtig citirt, so kann ich nicht, „auf Grund des § 19 des Preßgesetzes", verlangen, daß er zudem auch noch mein ganzes Buch abdrucken soll. So schrecklich ist der § 19 doch nicht. Aber weiter. Weiter heißt es: „was Herr Bahr in dem Artikel vom 22. Januar der ‚Zeit' fälschlich behauptet hat". Dieses „fälschlich" ist wieder ungehörig,

weil es keine Berichtigung einer Thatsache, sondern die subjective Meinung eines Herrn ist, die doch gar niemanden interessiren kann. Endlich wird von Bemerkungen gesprochen, „deren gebührende Beurtheilung mein Client getrost allen Unbefangenen anheimgiebt“. Auch das ist wieder keine Berichtigung, sondern ein Appell an das Publicum, der mit dem Gesetze nichts zu thun hat: als ein Gefäß für die Seufzer jeder gekränkten Unschuld kann nämlich der § 19 doch nicht gedacht sein.

Ich könnte also diese „Berichtigung“ die keine ist, in den Papierkorb werfen und ruhig warten, bis der Herr Dr. Anton Bettelheim einen Advocaten auffindet, der sich die Mühe nimmt, nach dem Gesetze zu berichtigen. Ich will das aber nicht. Der Herr Dr. Anton Bettelheim soll sich vertheidigen können. Mir ist es ja nicht darum zu thun, gegen ihn Recht zu behalten, sondern mir ist es darum zu thun, daß die Wahrheit herauskommen soll. Darum drucke ich die Mittheilung seines Advocaten ab und darum will ich jetzt Einiges aus der Geschichte berichten, wie der Verdacht gegen den Herrn Dr. Anton Bettelheim, bei mir und bei anderen, entstanden und gewachsen ist. Danach soll jeder im Publicum sich seine Meinung selbst bilden können und jeder wird dann wissen, was er von der Sache zu halten hat.

Gleich nach der Dresdner Reise des Herrn Thimig hat man mir erzählt, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim für Schlenther „arbeite“, und man hat mich gebeten, den Director Burckhard vor dem falschen Freund zu warnen. Ich habe gesagt: „Das ist nicht möglich!

Bettelheim gehört doch zu den Intimen des Directors, er schwärmt für ihn, er redet ihn „Meister" an und Sie sollten nur einmal sehen, wie er, wenn er mit dem Director zusammen ist, von Bewunderung und Freundschaft und Liebe förmlich trieft." Darauf der andere: „Lassen Sie ihn triefen, es ist doch so! Sie werden es ja sehen. Darum gehen Sie zum Director hin und warnen Sie ihn!"

Ich bin nicht zum Director gegangen und ich habe ihn nicht gewarnt: denn ich habe es nicht glauben können, ich habe mich gewehrt, es zu glauben, und es war gegen mein Gefühl, Freunde zu verhetzen. Aber inzwischen, im December, ist das Gerücht immer lebendiger geworden. Bald da, bald dort, erst leise, dann lauter ist der Herr Dr. Anton Bettelheim als „Verschwörer" genannt worden, von den einen mit Entrüstung, von den anderen sogar als ein Argument gegen den „unfähigen" Director Burckhard, der selbst seine nächsten Freunde zwinge, ihn aufzugeben und sich zur anderen Partei abzuwenden.

Am 14. Januar sind einige Herren abends bei Lobmeyr zum Souper gewesen, unter ihnen auch der Herr Dr. Anton Bettelheim. Damals war gerade die „Verschwörung" im Burgtheater das Gespräch der ganzen Stadt und Jemand, den der Director Burckhard weiter nichts angeht, der aber von der Entrüstung aller anständigen Menschen gegen jene Intriguanten ergriffen war, ist in seiner Harmlosigkeit, wie gute Menschen schon in solchen Sachen Glück haben, zufällig auf den Herrn Dr. Anton Bettelheim zugegangen und hat ihn

gefragt, ohne jede Absicht, bloß um seinem Zorne über die Clique Luft zu machen: „Also was sagen Sie zu den Sachen im Burgtheater? Ist da ein Gesindel beisammen! Was?“ Statt zuzustimmen, wie jener es von dem Freunde Burckhards erwartet hatte, ist der Herr Dr. Anton Bettelheim verlegen, ja betreten gewesen, hat gestottert und sich abgewendet. Mein naiver Freund hat noch immer nichts begriffen, sondern zu einem Nachbar ganz verwundert gesagt: „Was hat denn der Bettelheim heute? Ich will mit ihm über die ‚Verschwörung‘ im Burgtheater reden, und er dreht sich ganz beleidigt um! Was ist denn da geschehen?“ Da hat der Nachbar gelacht: „Kind Gottes! Da haben Sie eine schöne Geschichte gemacht! Der Bettelheim ist ja selbst dabei gewesen!“

Und ich habe es noch immer nicht glauben wollen. Von allen Seiten habe ich immer dasselbe gehört und immer habe ich noch dasselbe gesagt: „Nein, es ist ja nicht möglich!“ Dann habe ich erfahren, was über das Verhalten des Herrn Dr. Anton Bettelheim gegen den Director Burckhard in seiner eigenen Familie gesagt worden ist. Ich könnte die Worte berichten, aber sie sind ja gleich. Mir haben sie bewiesen, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim sogar in seiner eigenen Familie der Intrigue gegen seinen Freund beschuldigt worden ist.

Nun frage ich meine Leser: giebt es einen unter ihnen, der da an meiner Stelle noch gezweifelt hätte? Was aber habe ich gethan? Ich habe noch immer gezweifelt und habe gesucht. Und dann? Was habe ich dann gethan? Habe ich schließlich den Herrn Dr. Anton

Bettelheim angeklagt, wie ich zum Beispiel Herrn Thimig oder wie ich den Intendanten angeklagt habe? Nein, bei allen diesen Indizien, denen nichts widersprach, habe ich noch immer gezögert. Wie vorsichtig, wie behutsam habe ich den Herrn Dr. Anton Bettelheim angefaßt! Man erinnere sich nur, was ich geschrieben habe. Ich citire wörtlich: „Als der dritte in der Verschwörung wird ein Wiener Schriftsteller genannt. Ich habe das lange nicht glauben wollen, weil ich es nicht begreifen konnte. Aber es scheint wirklich wahr zu sein, daß auch Herr Anton Bettelheim mitgespielt hat. Was kann sein Motiv gewesen sein? Er war, wie man bei uns zu sagen pflegt, mit dem Director Burckhard „sehr gut"; er hat über seine Werke enthusiastisch geschrieben, ja ihn mit Anzengruber verglichen. Ich vermuthe also, daß es ihm weniger darum zu thun gewesen ist, gegen den Director Burckhard als für den Director Schlenther zu intriguiren." Kann man eine Sache behutsamer, vorsichtiger anfassen, als mit diesen „wird genannt", „es scheint" und „ich vermuthe"? Wie leicht hätte es der Herr Dr. Anton Bettelheim gehabt, sich zu vertheidigen! Ein paar Worte an mich hätten genügt! Wir sind ja keine Feinde, nicht einmal Gegner, wir sind in der Censurcommission zusammengewesen, wie oft sind wir nach der Sitzung plauschend im Wirthshaus gesessen, wie oft sind wir nach dem Burgtheater bis zur Tramway in der Liechtensteinstraße zusammengegangen! In dem letzten Briefe, den ich von ihm habe, aus dem vorigen Jahre, rechnet er sich unter

meine „ehrlichen Freunde"; er schreibt: „Sie werden, dessen bin ich gewiß, Ihren Weg aufwärts finden auch ohne Winke irgendwelcher pedantischer Schulmeister", er redet mir zu, mich an den Roman meiner Salzburger Jugend zu machen, den ich einmal versprochen habe, und er schließt: „Alles, was Sie sind und alles, was Sie können, als Lyriker, als Humorist, als Gamin, als Selbstbiograph und als schwarzgelber Gemüthspatriot, könnte da zu einem Ganzen zusammenschießen, das Ihnen kein anderer vor- und nachmacht". Denkt man über einen Menschen so, dann kann man ihm doch ganz gut antworten, wenn er einen vorsichtig und behutsam angegriffen hat. Er hätte mir doch nur zu schreiben brauchen: „Sie sind falsch informirt, ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, daß ich an der Verschwörung gegen unseren Freund auf keine Weise, weder direct noch indirect, weder durch Handlungen noch durch Worte oder Briefe, weder als Mithelfer noch als Mitwisser, theilgenommen habe". Einen solchen Brief hätte ich abdrucken und ich hätte mich entschuldigen müssen. Warum hat er mir das nicht geschrieben? Oder, wenn er schon an mich nicht schreiben wollte: warum hat er das nicht an Herrn Dr. Mamroth von der Frankfurter Zeitung geschrieben? Warum hat er, statt eine solche Erklärung abzugeben, sich mit einer „Berichtigung" abgequält, die keine ist, weil sie das, was er berichtigen muß, gerade das, nicht berichtigt?

Gerade durch diese „Berichtigung" an die Frankfurter Zeitung ist seine Sache nicht besser geworden. Auch wer noch keinen Verdacht auf ihn gehabt hätte,

könnte durch sie mißtrauisch werden. Was erklärt er denn da? Er erklärt, sich mit niemandem „verbündet“ zu haben. Ein bequemes Wort! Ich bin ja in solchen Verschwörungen kein Laie, ich habe selbst in diesem Fache auch einmal practicirt. Ich habe auch einmal einen Director stürzen helfen, den Director Müller-Guttenbrunn, und ich habe auch einmal einen Director holen geholfen, den Director Gettke. Es ist nur ein kleiner Unterschied zwischen mir und dem Herrn Dr. Bettelheim, ein ganz kleiner Unterschied nur: ich habe damals dem Director Müller-Guttenbrunn vorher Fehde angesagt, in meinem Blatte und in offener Generalversammlung, während der Herr Dr. Anton Bettelheim bis zum letzten Moment der warme Freund des Director Burckhard geblieben ist. Ich weiß also auch, wie man beim Theater Verschwörungen macht. Ich weiß, daß man da jederzeit erklären kann, sich nicht „verbündet“ zu haben. Ich hätte damals jederzeit erklären können, daß ich mich niemals und mit niemandem gegen den Director „verbündet“ habe. Nein, auch wir haben damals kein „Bündnis“ gebraucht, es ist gar nicht nöthig gewesen. Die feindlichen Schauspieler haben auf ihrer Seite „gearbeitet“, ich auf der meinen. Aber wir sind auf keinem Rütli gewesen. Nein, so dumm ist man nicht. Und was erklärt der Herr Dr. Anton Bettelheim sonst? Daß er sich mit dem Intendanten nicht verschworen hat, daß er die Intendanz nicht betreten hat, daß er mit dem Intendanten kein Wort gewechselt hat. Aber das hat man auch gar nicht behauptet: denn wir wissen, daß Herr

Thimig — er hat es ja selbst gestehen müssen — die Intendanz betreten hat und daß Herr Thimig mit dem Intendanten Worte gewechselt hat. Was man behauptet hat, ist nur, daß ein Verdacht, bei mir und bei anderen, gegen den Herrn Dr. Anton Bettelheim besteht, er habe irgendwie bei der Intrigue gegen seinen Freund, den Director Burckhard, mitgespielt: direct oder indirect, durch Handlungen, Worte oder Briefe, als Mithelfer oder als Mitwisser. Von diesem Verdachte muß er sich reinigen.

Lotte Witt.

Ich habe schon einmal erzählt, wie ich das Fräulein Lotte Witt zum ersten Mal sah. Das war in Petersburg, es ist jetzt über sieben Jahre. Sie kam von Elberfeld, fast noch ein Kind, und sollte sich bei Bock, neben Mitterwurzer, Vollmer, Reicher, der Jenny Groß und dem Berliner Klein, in Episoden versuchen. Da sagt am ersten Tage die Darstellerin der Haubenlerche ab. Der Director ist verzweifelt. Er hat kein anderes Stück bereit. Was thun? Wir rennen hin und her, niemand weiß einen Rath. In dem Wirrwarr, tritt die kleine Person vor und bietet sich an: sie hat

die Rolle schon gespielt. In Elberfeld, schreit der Director wüthend. Das macht ja nichts, antwortet sie gelassen. Was thun, was thun? Jeder redet, die Zeit vergeht. Die andern sind schon ungeduldig geworden. Also was ist? Der Director ringt die Hände und stöhnt, die kleine Person steht ruhig dabei und wartet. Endlich wagt er es doch. In Gottes Namen! Schön wird es ja nicht sein! Aber schließlich! Die kleine Person strahlt. Uns ist recht bange. Wir haben das heitere Kind gern und es thut uns leid; es hat offenbar noch gar keine Ahnung, es glaubt: das ist hier so wie in Elberfeld! Armes Kind! Du wirst die Menschen erst kennen lernen! ..... Und es ist acht Uhr geworden, in dem ungeheuren Theater summt und surrt es, der Vorhang geht auf, jetzt wird es still — und nun kommt sie. Es ist uns gar nicht geheuer. Was wird geschehen? Der Director steht in der ersten Coulisse, klopft leise mit dem Stock und trippelt nervös. Was wird geschehen? Wir athmen kaum. Aber sie fängt mit der größten Ruhe zutraulich zu plaudern an, wie sie auf der Fahrt mit uns geplaudert hat, gleich wie zu alten Bekannten, und ihre helle Stimme wiegt sich und jetzt fliegt ihr Lachen auf ein Mal wie eine Lerche durch das Haus. Und jetzt hört man ein seltsames Rauschen an den vielen Menschen fließen und jetzt haben wir auf ein Mal gar keine Angst mehr um sie. Der Director ist groß geworden und steht da und zwinkert uns triumphirend zu: Hab' ich das fein gemacht, was? Und wir sehen uns an und wissen jetzt alle, daß die kleine Person eine große Schauspielerin ist, und wir haben eine solche

Freude! Ich habe seitdem noch manches beim Theater erlebt, aber niemals habe ich mehr das ganze Geheimniß des Schauspielers lebendiger gespürt: dieses ist, den Menschen durch seine bloße Existenz wohl zu thun, wie einem Blumen wohl thun, bloß dadurch, daß sie auf der Welt sind; dafür kann man ihnen nie genug danken. Sie machte die Stadt ganz toll; Mitterwurzer, Vollmer und Reicher waren vergessen, man wollte nur immer sie sehen, nur sie. Mit einem Blick, durch ein Wort bezauberte sie, die Schwere des gemeinen Lebens war gewichen und alle wurden froh.

Von Petersburg ging sie zu Pollini nach Hamburg. Es war dort gerade so: sie sah die Leute nur an und hatte sie schon. Der Director Burckhard hörte von ihr, fuhr hin und fühlte gleich, was sie für unser Burgtheater werden könnte. Am 1., 3. und 6. April 1895 ließ er sie bei uns gastieren. Sie gefiel außerordentlich und wurde sofort engagiert. Sie war in den vier Jahren, die ich sie nicht gesehen hatte, doch anders geworden. Damals hatte sie sich doch eigentlich begnügt, den Reiz ihres reinen, innigen und, ich muß es noch einmal sagen, so blumenhaften Wesens walten zu lassen. Es genügte ihr, was Schopenhauer vom Schauspieler fordert: „ein tüchtiges und ganz completes Exemplar der Menschheit zu sein.“ Um die Rolle selbst kümmerte sie sich noch nicht gar zu viel. Aber jetzt hatte sie gelernt, sich in das Schauspiel zu ordnen. Sie war gebändigt; jetzt hielt sie an sich, Wort und Geberde hatten das schönste Maß, sie vergaß nicht mehr, dem Ganzen zu gehorchen. Die glücklichste Natur war zur edelsten Kunst geworden.

Dann habe ich sie wieder zwei Jahre nicht sehen dürfen, bis zum November 1897. Da war ich einen Abend in Hamburg. Man gab Helgas Hochzeit. Das Stück hatte in Wien nicht gefallen, dort wirkte es sehr. Man muß nur aber auch gesehen haben, wie sie das, mit dem vortrefflichen Bozenhard, spielte! Ich wurde unruhig. Ich suchte nach einem Wort, einem Namen für den unbeschreiblichen Zauber ihrer Art. Auf ein Mal fiel mir Mitterwurzer ein. Ich mußte über mich lachen, das war doch dumm! Die liebe, kleine Hexe — und der Große, Gewaltige, Unheimliche! Aber es ließ in mir nicht ab und sagte doch immer wieder: Mitterwurzer. Es muß etwas an ihr sein, das mich an Mitterwurzer erinnerte. Aber was? Ich dachte an den Dr. Wespe von Mitterwurzer. Das war genau dieselbe Art von Laune. Eine Laune, die sonst unsere Schauspieler nicht mehr kennen, hatte Mitterwurzer gehabt und dieselbe Art von Laune hatte sie auch: nämlich, man sah und hörte ihr die Lust am Theaterspielen an. Das war es: man fühlte ihre Freude an ihrem Metier mit, die alte tolle Komödiantenfreude. Wenn man einem richtigen Tischler hobeln zusieht, so spürt man, daß ihm das wichtigste auf der ganzen Welt das Hobeln ist, und man freut sich, daß der Tischler hobelt, wie man sich freut, daß der Fisch schwimmt und daß der Vogel fliegt, weil man das Gefühl hat, daß es in der Ordnung ist. Ich weiß nicht, ob man mich gleich verstehen wird, aber mir scheint es sehr traurig, daß unsere Künstler das nicht mehr haben: diese redliche Tischlerfreude am Hobeln.

Mir scheint der rechte Erzähler der zu sein, der erzählt, um zu erzählen, weil er es nicht lassen kann, weil es gar so ein Vergnügen ist und weil es doch auf der Welt nichts Schöneres giebt. Der rechte Maler ist der, der malt, um zu malen, weil ihm erst wohl ist, wenn er malt. Der rechte Schauspieler spielt, um zu spielen, weil er spielen muß: er wird erst auf der Bühne lebendig, da wacht er auf, da ist er in seinem Element. Das reißt den Zuschauer mit: bald fragt er auch nichts mehr, nicht um die Rolle und nicht um das Stück, sondern giebt sich auch der großen Freude hin, daß den Menschen das Theaterspielen verliehen worden ist, das herrliche Theaterspielen.

Nun ist sie wieder da und soll bei uns bleiben, vorläufig freilich nur zwei Jahre. Mit einer wunderbaren Frische hat sie neulich die Ilka gespielt, dann in der reinsten Poesie das Rautendelein, da war sie wie unser deutsches Märchen selbst. Alle haben gleich gefühlt, was sie dem Burgtheater werden kann: gerade das, was es nicht hat und was es haben muß — der Liebling, in den sich die ganze Stadt verliebt. Von unserer Tradition wird ja jetzt wieder so viel gesprochen, aber was ist denn immer ihr Sinn gewesen? Wir wollen vom Schauspieler, daß er ein besonders edles Stück der Menschheit sei, schön anzuschauen und von einer so warmen und strahlenden Natur, daß uns in seiner Gegenwart besser wird und er uns behilflich ist, frei und froh zu werden. Ein solcher kann uns dann an der Hand nehmen und gern lassen wir uns von

ihm zum Spiel führen, zum heiteren Spiel mit dem Leben. Dies ist es, was wir wollen.

Mit dem Fräulein Lotte Witt ist dem neuen Director das Glück ins Haus geflogen; wir werden sehen, ob er es verdient.

Paul Schlenther.

In diesen Tagen soll es sich entscheiden, ob Herr Schlenther gehen muß oder am Burgtheater bleiben darf. Da ist es wohl an der Zeit, einmal die fünf Monate seiner — Thätigkeit kann man das ja kaum nennen, aber sagen wir: Anwesenheit bei uns ein wenig zu bedenken. Ich will referiren, wie es ihm ergangen ist, wie er begonnen hat, was er that, was er ließ, wo er am Ende verblieb und wie wir uns also mit ihm, für ihn oder gegen ihn, wenn es ihm erlaubt werden sollte, daß er bleiben darf, zu verhalten haben werden.

Es dauerte es bischen lang, bis er überhaupt begann. Er hatte etwas viel mit Bücklingen durch alle Instanzen, Rührungen über den gewissen „Geist des Burgtheaters“ und Angelobungen an seine Clique im Cottage zu thun und kaum war er mit der Be-

wunderung des alten Intendanten fertig, so fing er mit der des neuen von vorne an; nie ist allen Functionären inständiger, flehentlicher hofiert und geschmeichelt worden. Ich weiß nicht, ob das so klug gewesen ist, als der Herr Schlenther meint. Er kennt die Wiener nicht. Die Wiener haben es nicht sehr gern, wenn jemand in alles hineinkriecht, und mit einem Erstaunen, das von Mißachtung nicht mehr gar zu fern war, sahen sie zu, wie der Berliner Gelehrte auf einmal die albernsten Phrasen der Wiener Vorstadt anzustrudeln mit jedem Bänkelsänger um die Wette beflissen war.

Endlich mußte er aber doch beginnen. Es ging nicht mehr. Man war schon ein bißchen ungeduldig geworden. Seine Freunde aus dem Cottage, die Verschwörer gegen Burckhard, liefen mit großen Worten in der Stadt herum: man werde etwas erleben, nun sollte man erst sehen, wie unfähig jener gewesen, denn dieser sei in allem das Gegentheil! Sie hatten nicht gelogen. Wir erlebten wirklich etwas. Er war wirklich das Gegentheil. Er begann endlich. Er begann mit einem Stück, das Burckhard abgewiesen hatte. Es fiel durch. Ein anderes folgte, das Burckhard nicht geben wollte, bis er einen Nachkommen für Mitterwurzer hätte, um unseren alten Ibsen nicht muthwillig lächerlich zu machen. Es fiel durch. Ein drittes kam, das Burckhard für die Witt und Kainz aufgehoben hatte, die mit ihrer reifen Kunst die Spielerei wohl gehalten hätten. Es fiel durch. Herr Schlenther wollte auch seine „Entdeckung“ haben: ein Fräulein Ansion

kam, eine entsetzliche Novize, die auf der Bühne noch nicht stehen und nicht gehen konnte. Sie fiel durch. Herr Devrient mußte einen Liebhaber spielen. Er fiel durch. In der Noth trommelte Herr Schlenther ein paar Gäste aus der Provinz her. Sie fielen durch, alle fielen durch.

Aber Engels, wird man sagen. Nun, Engels zu „entdecken“ ist heute eigentlich nicht mehr gar so schwer; die Kunst wäre, ihn zu bekommen. Das hatte schon Burckhard vor, aber er hütete sich, ihn gastieren zu lassen, ohne gewiß zu sein, daß er ihn auch behalten würde. Wozu dem Publicum erst ein Bedürfniß machen, das man dann doch nicht befriedigen kann? Engels hat einen enormen Erfolg gehabt und was wird das Resultat sein? Er kommt nicht zu uns und das Resultat ist, daß die Komiker, die das Burgtheater hat oder was sich so nennt, dem Publicum ganz unerträglich geworden sind und daß man bei jeder Première jetzt hören wird: „Ja, das müßte aber halt der Engels spielen, denken Sie sich da den Engels —!“ So wird der Abwesende unserem Theater aus der Ferne mehr schaden, als er je durch seine Anwesenheit nützen konnte.

Als Engels fort war, ging es gar nicht mehr. Es kamen überhaupt keine Zuschauer mehr. Das Haus war wie ein Museum in der Provinz, so verödet lag es da. Traurig schlichen die Diener durch die große Stille hin und her, um manchmal einen Schnarchenden mit leiser Hand zu berühren. Dies ist kein Witz, es ist wirklich so geschehen. Man erschrack. Der Cassier

mischte sich ein. Man mußte etwas thun! Natürlich that man das Dümmste: man beschloß, bei herabgesetzten Preisen zu spielen. Ein Ausverkauf des Burgtheaters! Das Mittel der Cridatare! Wie schlecht kennt man den Wiener! Der Wiener giebt die letzte Hose her, um eine gute Vorstellung zu sehen; so groß ist seine Liebe zum Theater. Das Deutsche Volkstheater könnte seine Preise verdoppeln und es wäre immer voll, weil dort gut gespielt wird; das ist das ganze Geheimniß. Aber der Haß des Wieners gegen eine schlechte Vorstellung, seine Wuth über eine solche ist so groß, daß er in das heutige Burgtheater nicht geht, und wenn man selbst jedem noch eine goldene Uhr darauf geben wird.

Es sollen aber die guten Momente unter der neuen Direction nicht verschwiegen werden. Die Medelsky, dieses rührende Geschöpf mit der wunderbar beredsamen Seele, ist uns immer theurer geworden. Die Witt ist gekommen und hat alle Herzen bethört. Letzten Sonntag hat die Sandrock die Orsina gespielt, die erste neue Rolle unter dem neuen Director, und die paar Leute, die da waren, sind ganz toll geworden, mit Schreien und Stampfen und Toben: das war kein Beifall mehr, es war eine Ekstase. In abgetragenen Rollen des Herrn Thimig, die gar nicht mehr wirkten, hat Herr Treßler die heiterste Zustimmung gefunden. In Episoden haben wir wieder die lichtvolle und mächtige Sprache des Herrn Löwe bewundert. An einer Gestalt, die ihrem ruhigen und schönen Wesen doch eigentlich fremd ist, hat uns Fräulein Bleibtreu ihre reine und gelassene

Kunst erblicken lassen. Diese guten Momente unter der neuen Direction sollen nicht verschwiegen werden. Aber bedenken wir auch, was sie bedeuten! Erinnern wir uns doch ein wenig.

Die Medelsky hat Burckhard als ein ganz junges Ding aus dem Conservatorium genommen. Erinnern wir uns nur. Wir haben damals alle gezweifelt, niemand hat recht an sie glauben wollen, aber er ist fest geblieben. Auf seinen Credit hin haben wir uns ihre ersten Versuche, die nicht schön waren, in Geduld gefallen lassen und haben gewartet. Und erinnern wir uns, daß die ganze Verschwörung gegen ihn an dem Tag begann, als er sich vermaß, dem anmuthigen Mädchen das Rautendelein zu geben. Erinnern wir uns auch, daß er es war, der das Engagement der Witt, von der das Burgtheater, wie es scheint, in der nächsten Saison leben wird, gegen die Clique ertrotzte, derselben Witt, die Herr Schlenther schon dem Deutschen Theater abzulassen bereit war. Erinnern wir uns, daß er es war, der die Sandrock gegen alle Kabalen der Talentlosen geschützt und gehalten hat, dieselbe Sandrock, der dann Herr Schlenther sogleich mit einer unerhörten Brutalität ins Gesicht zu schlagen sich beeilte. Erinnern wir uns, daß er es war, dem wir Fräulein Bleibtreu, Herrn Löwe und Herrn Treßler verdanken. Erinnern wir uns nur.

Was bedeutet das alles also schließlich? Man überlege. Herr Schlenther hat die beste Absicht gehabt, nach dem Dictat seiner Clique zu regieren, und er hat sich damit eine Blamage nach der anderen geholt.

Aber ein paarmal sind die Dinge doch stärker gewesen und er hat sich in die Tradition Burckhard fügen müssen: das sind seine Erfolge gewesen. Dies mag ihm sagen, was er zu thun hat. Es mag ihm sagen, was wir von ihm verlangen. Man erzählt mir, er beklage sich in der Stadt herum, daß ich gegen ihn etwas habe, daß ich ihn „verfolge“, daß ich sein Feind bin. Er irrt. Es fällt mir gar nicht ein. Ich habe nichts gegen ihn. Von mir aus mag er gehen müssen oder bleiben dürfen; es giebt wenige Dinge auf der Welt, die mir so gleichgiltig sind. Ich hatte von einer Erneuerung jener großen alten Zeit im Burgtheater geträumt. Meine Ueberzeugung ist, daß es dazu nur einen Mann, einen einzigen Mann unter uns giebt, der dies durch seine Gesinnung, seinen Muth und seine Bravour fähig ist. Diesen prachtvollen Menschen hat man nicht wollen und heute würde er wohl selbst nicht mehr wollen. Er sitzt jetzt bei seinen Acten und freut sich, einmal das Geschwirre von Lust und Gier und allen Leidenschaften unter den Menschen auf einer anderen Seite zu betrachten. Mein Traum ist aus. Da wir nun ihn nicht mehr haben können, ist es uns sehr gleichgiltig, ob sein Nachfolger Herr Schlenther oder Herr Lindau oder Herr von Schönthan heißt. Aber von jedem werden wir verlangen, daß er der Tradition Burckhard folgen soll. Diese Tradition Burckhard heißt, für die Schauspieler: die Sandrock, die Medelsky, die Witt und Kainz. Sie heißt für die Stücke: Hauptmann und Sudermann, Schnitzler und Ebermann, die Jugend. Und sie heißt endlich: Er-

neuerung des classischen Repertoires, so daß es für das Gefühl der Heutigen wieder lebendig werde, nach dem unvergeßlichen Beispiel jenes „Don Carlos". Herr Schlenther mag wählen. Weigert er sich, die Tradition Burckhard anzunehmen, und bleibt er dem Dictat seiner Währinger Clique gehorsam, so dauert es kein Jahr und man jagt ihn mit Schimpf und Schande davon. Ist er klug, nimmt er die Tradition Burckhard auf und bescheidet sich, ihr großes Andenken treu zu verwalten, dann werden wir vielleicht vergessen können, wie er zu uns gekommen ist und wie er bei uns begonnen hat. Mag er wählen. Er hat sein Schicksal in der eigenen Hand.

Wenn es aber wahr ist, daß man jemanden sucht und schon beinahe gefunden hat, der fähig ist, Intendant und Director zugleich zu sein, dann könnten wir wieder an die Zukunft unseres Burgtheaters glauben.

Deutsches Volkstheater.

1893.

Zwei glückliche Tage.

(Schwank von Franz v. Schönthan und Gustav Kadelburg. Zum erstenmal aufgeführt am 26. Januar.)

Das neue Stück von Schönthan und Kadelburg ist vortrefflich. Mit Kunst hat es nichts zu thun; es gehört nicht zur Literatur. Aber es trifft den Geschmack der Menge und unterhält. Sonst will es auch gar nichts. Es heuchelt keine literarischen Alluren. Es will nur amüsiren. Und in dieser Gattung des feineren Tingl-Tangls zum Gebrauche der höheren Tochter kann es als Muster gelten, an dem deutlich alle Gesetze zu lesen sind. Es ist genau, wie es das Publicum wünscht. Es mag vielleicht nicht Jedem gefallen. Aber der halte sich dann an das Publicum selbst, nicht an seine Diener.

August Niemann hat neulich geschrieben: „Die Literatur eines Volkes ist das Product seiner Anschauungen und Sitten, und sie beruht auf den auch für die öffentliche Rede giltigen Grundsätzen der Schmeichelei.“ Das klingt wenig erfreulich. Aber man kann nicht leugnen, daß es wahr ist, wenigstens für die Literatur, die wirken will. Wer nicht sich selber, sondern die

Anderen ausdrückt, nur der wird wirken. Wer Eigenes und Einziges sucht, das ihm allein und keinem Anderen gehört, wird bald verspottet und gemieden. Wer Jedem bringt, was Jeder lange selber weiß, genau wie Jeder es empfindet, nur in einer deutlicheren und handsameren Form, den verehren die Menschen. Wer ihnen gleicht, den lieben und fördern sie. Wer sich von ihnen verändert, den lassen sie nicht gelten. Das ist das Geheimniß, sie zu gewinnen: „Er konnte nicht gefallen; er war trop différent", sagt Stendhal von seinem Julien Sorel. Es ist auch das Geheimniß der guten Conversation: „Man muß auf Alles eingehen, was der Gesellschaft angenehm ist, so lange, als es ihr gefällt, verweilen, und Alles vermeiden, was ihr nicht paßt, indem man eigene Gedanken sehr behutsam bringt und jeden glauben macht, man habe sie von ihm", räth La Rochefoucauld. Und es ist das Geheimniß aller Wirkung auf Andere überhaupt. Darum schwärmt man für den „Trompeter von Säkkingen", „das goldene Kreuz" und die „Cavalleria", und Bruckner bleibt dem Geschmacke fremd; darum ist Paul Thumann gesucht und Stuck wird verhöhnt. Wer wirken soll, muß schmeicheln. Es giebt ja Künstler, die auf die Wirkung verzichten. Was dann aus ihrem Werke wird, wenn es nur einmal geschaffen ist, gilt ihnen gleich. Ihnen genügt die Freude am Schaffen, die Lust und Trunkenheit der Geburt von Kunst. Sich selber auszusagen, das Heimlichste gerade zu gestalten und ein Geschöpf von sich zu geben, das allein von der eigenen Besonderheit lebt, ist ihr einziger Wunsch. Aber auf den

Lärm und Jubel der Menge müssen sie dann verzichten. Ruhm dürfen sie nicht wünschen. Und gar an die Bühne dürfen sie nicht denken. Es giebt eine Dichtung für sich allein, wenn einer das Publicum verschmäht. Es giebt auch eine Malerei für sich, die nicht nach dem Publicum fragt. Aber es giebt kein Theater für sich: das Theater hat immer das Publicum schon in seinem Begriffe. Wer auf die Bühne tritt, will wirken. Wer auf die Bühne tritt, muß schmeicheln. Künstlerisch ist, was eine Natur ohne Rest und Buße ausgedrückt enthält. Theatralisch ist, was gefällt. Es mag ab und zu geschehen, daß etwas künstlerisch und theatralisch zugleich ist. Doch trifft es sich selten. Das Stück von Schönthan und Kadelburg ist ganz unkünstlerisch; es fehlt jede persönliche Note. Aber es ist ausgezeichnet theatralisch, weil man dem allgemeinen Geschmacke gar nicht besser schmeicheln kann.

Man wird vielleicht wieder auf französische Possen verweisen, welche lustiger sind und mehr Geist haben. Man wird sagen: die Pariser Librettisten solcher Schwänke sind doch an Witz und Grazie noch immer weit über diesen Deutschen. Ich glaube, da geschieht den Deutschen Unrecht. Beide verfahren ganz gleich. Beide schreiben, die Deutschen genau wie die Pariser, nach dem Herzen des Publicums. Daß dieses am Weidendamm und in der Schumannstraße ein anderes Herz hat als zwischen der großen Oper uud Tortoni, das ist weder ihr Verdienst noch ihre Schuld. Die feine Komödie der Franzosen zeigt die Welt, die der Boulevardier sieht und sehen will, der plumpe Spaß

der Deutschen zeigt die Welt, die der Philister sieht und sehen will. Es ist das gleiche Princip der Schmeichelei, die nur mit jedem Publicum die Mittel wechselt, je nach dem Ort und der Zeit. Man darf ja eigentlich niemals sagen: dieses Stück ist gut und jenes ist schlecht, weil man niemals sagen kann: es wirkt oder es wirkt nicht, sondern man soll nur sagen: für dieses Publicum in dieser Stadt zu dieser Zeit ist es ein gutes oder schlechtes Stück.

Für das Publicum der bürgerlichen Familien, welches die besseren Plätze der norddeutschen Theater hat, ist dieses Stück von Kadelburg und Schönthan ein kleines Meisterwerk. Es schmeichelt ihm ausgezeichnet. Es schmeichelt ihm durch das Thema, in der Form und auch noch durch einer besonders glücklichen Kniff.

Das Thema ist gut gewählt. Es werden die Leiden der Unglücklichen geschildert, welche eine Villa auf dem Lande haben, wo es denn nur zwei glückliche Tage giebt, den ersten, wann sie sie ahnungslos und stolz erwerben, und den letzten, wann sie sie nach schrecklichen Erfahrungen, die alle Ruhe aus ihrem Leben verscheuchen, endlich wieder los sind. Dieses Thema ist jedem nahe: Entweder hat er es schon an sich selber erlebt, oder er wird jetzt getröstet, daß er noch nicht so weit ist, und hört gern, daß die Trauben sauer sind. Jeder wiederholt durch das ganze Stück bei sich: Das hab' ich doch immer gesagt, und es hat mich nur gewundert, daß es noch Keinem eingefallen ist. Und er fühlt es wie eine besondere Aufmerksamkeit der Verfasser für ihn, als hätten sie es ausdrücklich nur ihm zuliebe

gewählt. Er ist von allem Anfang mit an der Sache betheiligt. Er spielt selber mit. Es ist gleich Stimmung und Interesse da. Er fragt von Scene zu Scene: Was kann jetzt kommen? Was würde ich jetzt machen? Was muß jetzt folgen? Und das ist das besondere Verdienst an der Form dieses Stückes, daß immer genau das kommt, was der gemäßigte Verstand der Hörer erwartet, welche keinen Moment die süße Illusion verläßt: genau ebenso hätte ich es auch gemacht! Von Scene zu Scene geschieht, was der Hörer, der die alten Possen kennt, vermuthet. Es geschieht mit dem üblichen Apparat von Kotzebue bis auf Moser. Es geschieht an dem üblichen Personal, einem dummen Onkel, einer unmöglichen Tante und ganz unmöglichen Gästen, einem Durcheinander von guten Bekannten aus Benedix, Sardou, Lubliner, L'Arronge und Adolf Ernst. Nichts ist fremd und ungewohnt. Alles versteht man gleich: die ahnungslose erste Freude, an der das klügere Parterre doch schon merkt, wie kurz sie dauern und wie kläglich enden wird; die Entwicklung unverhoffter Qualen, die doch das klügere Parterre im voraus sagen konnte; das verliebte Paar, um das dem klügeren Parterre von Anfang an nicht bangte. So fühlt sich der Hörer immer über der Situation und auf der Höhe der Autoren. Und das ist eben doch, um blos drei Mark für den Sitz, ein gar zu köstliches Gefühl.

Und endlich noch der besonders glückliche Kniff, ein letzter Schlager, der treffen mußte, eine wahrhaft geniale Schmeichelei für die Berliner, auf welche ja das Stück zuerst berechnet ist. Das ist die Figur des Frei-

singer, des jungen Wieners, den draußen der eine der Autoren, bei uns Tewele spielt. Sie hat ein Raffinement von Psychologie des Publicums, an dem man lernen kann. Ein geringerer Kenner hätte sich da wahrscheinlich viel geplagt, entweder (ein lockendes Thema, das nahe war) das Wiener Kind im Auslande zu zeigen, mit der offenen Bewunderung für alles Fremde, blos weil es fremd ist, mit dem hastigen Eifer, sich zu verleugnen und in die neuen Sitten zu gewöhnen, mit der falschen Scham, nur um keinen Preis den Wiener zu verrathen; oder etwa sonst irgendwie irgendeinen Zug, sei es zu heiterer Satire, sei es zu ausgelassener Caricatur zu gestalten. Aber er wäre immer hinter der Wirkung dieser Meister geblieben, welche den Wiener zeigen, wie der Berliner sich ihn denkt. Der Berliner braucht keinen Wiener je gesehen zu haben, außer vielleicht einmal Nachts einen Kellner in einem Wiener Café; er kennt das Völkchen dennoch ganz genau. Er weiß, daß es harmlos, unschädlich und komisch ist, gut zum Jodeln, Pfeifen und Tanzen, aber in ernsten Dingen nicht zu gebrauchen, beiläufig wie jene guten Gesellschafter, von denen Bismarck einmal gesagt hat: amüsant bei Tische, dann 'rausschmeißen! Ich weiß nicht, woher er das weiß. Aber er weiß es untrüglich. Er kann es beschwören. Er ist, wenn er einem wirklichen Wiener begegnet, immer ein bischen enttäuscht, weil er ihm nie genug wienerisch ist. Ein Wiener nach der Natur würde auf der Bühne immer hinter seinen Erwartungen bleiben. Er will den lustigen und feschen Wurstel, den er sich bei diesem Namen denkt. Er will

den Wiener, nicht wie er in der Wiener Wirklichkeit lebt, sondern wie er in der Phantasie der Berliner lebt. Das war der glückliche Fund unserer Autoren.

Eigentlich ist die Figur dieses Freisinger, wie alle großen Entdeckungen, im Grunde sehr einfach. Sie folgt aus jener Losung der Schmeichelei, die Menschen und die Dinge zu zeigen, nicht wie sie sind, sondern wie das Publicum sie haben möchte. Sie ist auch nicht einmal neu. In Operetten werden die Engländer, in unseren Anekdoten die Böhmen so behandelt. Aber sie war verläßlich. Sie konnte in Berlin ihre Wirkung nicht verfehlen. Sie mußte den Berlinern schmeicheln.

Und sie hat auch den Wienern geschmeichelt. Da war es der gewisse doppelte psychologische Zirkel. Erst stutzten sie freilich und erstaunten, weil ja das Gesetz auch für sie gilt, daß Schmeichelei von der Bühne verlangt wird. Aber sie faßten sich gleich und empfanden es als eine viel bessere und feinere Schmeichelei, daß ihnen Humor und Freiheit genug zugemuthet wurde, solchen Scherz auf eigene Kosten zu vertragen; sie lachten ohne Arg und ließen es sich fröhlich gefallen. Ich finde das sehr nett und freue mich, daß ihr milder und besonnener Geschmack, der immer mühelos das Rechte trifft, die nicht unbedenkliche Probe, auf die ich keinen Berliner stellen möchte, mit Anmuth und Heiterkeit gewann.

Schauspielerisch sind solche Stücke ein Unglück. Sie corrumpiren die Schauspieler. Da ist keine Rolle, welche durch Empfindung zu schaffen oder aus dem Leben zu gestalten wäre. Zeichnung ist nicht möglich,

weil ja jeder Entwurf gleich in der nächsten Scene wieder für irgendeinen albernen Spaß vergessen wird. Sie haben nichts zu thun, als an der Maschinerie der Handlung zu drehen und allenfalls, wie Clowns, mit lächerlichen Sprüngen die Pausen zu verkürzen. Der wirkliche Künstler ist da ganz rathlos; er braucht den Dichter. Ausnahmen kommen vor: Mitterwurzer liebt es, gerade in leeren Nichtigkeiten zu glänzen, und Tewele hat heute bewiesen, wie viel an einer ganz unsinnigen, schiefen und läppischen Fratze ein kluger Sinn und helfender Verstand zu retten, zu mildern, zu verwischen weiß. Aber sonst kann man es wohl aus vielen Erfahrungen als Regel behaupten, daß in solchen Stücken die besten Schauspieler gerade am schlechtesten spielen.

„Lolo's Vater".

(Von Adolf L'Arronge. Zum ersten Mal aufgeführt am 18. März.)

Man könnte ein Buch schreiben, ein trauriges, aber nützliches Buch, wie Kunst und Bühne einander oft verderben. Aus ehrlichen Dichtern, die nur über die Menge nichts vermögen, macht die Gier nach dem großen Erfolge und dem gemeinen Ruhme theatralische Specu-

lanten, denen es doch nicht glückt; und gute Theatraliker, die nur nichts Künstlerisches haben, bringt der Wahn literarischer Ehren um den geraden Muth ihrer rohen, aber verläßlichen Wirkung. Sie verlieren sich, um nichts zu gewinnen. Dem Dichter, der nicht mehr auf den eigenen Drang, der heimlich nach Gestalten ringt, sondern nur noch auf die tausend Räthe des Verstandes hört, wie man mit erprobten Ränken die Menge zwingen und bethören kann, verstummt das regsame Gefühl, aus dem sonst mächtige Formen quollen; und der brave Handwerker der Bühne, den der literarische Dünkel plagt, mag die unbefangenen Kniffe nicht mehr wagen, die seine Siege sonst entschieden. Für das erste scheint, wenn man der „Heimat“ trauen darf, Sudermann jetzt ein unerquickliches Beispiel zu werden, für das zweite ist L'Arronge das handlichste Exempel — übrigens ein auch psychologisch feiner Fall, wie, wer sich nicht in seinen Grenzen zu bescheiden weiß und über seine Kraft will, das bischen erste Talent am Ende auch noch verbüßt.

Als braver Theatraliker hat er begonnen. Von künstlerischen Spuren war an seinen Werken nichts. In die Literatur konnte man sie nicht stellen. Sie wollten es wohl auch gar nicht und gaben sich zufrieden, ohne literarische Alluren doch der bürgerlichen Begierde nach einem gemäßigt geistigen Vergnügen zu genügen. Sie amüsirten. Sie waren vortreffliches Theater und brachten eine temperirte Freude, deren man sich, wenn es aus war, nicht gerade mit einem besonderen Stolze rühmte, aber doch auch keineswegs zu schämen brauchte.

So haben „Mein Leopold“ und „Hasemann's Töchter“, der „Doctor Klaus“ und die „Wohlthätigen Frauen“ manches Jahr gewirkt. Das ist ein Verdienst, von dem man nicht gering denken sollte, weil dem täglichen Gedeihen der Bühnen solche rechtschaffene und verläßliche Waare, die dem gemeinen Verstande gefällt, ohne den gebildeten Geschmack zu verletzen, vielleicht nützlicher dient, als jene Treffer der großen Kunst, die für die unerzogene Menge nur Arbeit, Mühe und Verdruß bedeuten, nicht den gemächlichen Genuß, den sie nach den Plagen des Berufes wünschend erwartet. Das wissen die Franzosen genau und ihre Bühne ist weniger durch künstlerische Werthe den anderen überlegen, als weil vielmehr das theatralische Gewerbe von ihnen besser gepflegt wird.

Aber Herrn L'Arronge mochte das nicht genügen. Er wollte höher. Er wollte um jeden Preis in die Literatur. Er hatte Ambition wie ein Gefreiter. Es ließ ihn auf bescheidenen Erfolgen nicht rasten. Das ist überhaupt in allen Dingen seine Art, immer über das Können zu wollen. Er kann sich nicht bescheiden. Er möchte durchaus unter die Großen. Er ist ein verkehrter Cäsar, der sein Dorf verläßt, wo er König wäre, um in irgend einem Rom an seiner ungestillten Sehnsucht zu verkümmern. Er ist ein famoser Routinier der Regie, wie sich theatralische Geschäfte keinen besseren wünschen können, ohne künstlerischen Sinn, doch für die Kasse mit den glücklichsten Instinkten, aber er versteift sich justament, ein Theater der Kunst zu versuchen. Er ist ein tüchtiger Fabrikant von Stücken

für die Menge; aber er möchte durchaus den Schiller-Preis verdienen. So ist er immer steiler geklettert und immer jäher gestürzt und hat, mühsam vermeintlich aufwärts, einen schlimmen Weg gemacht, von dem, das wenig war, zu dem, was nichts ist, von dem immerhin gemüthlichen und wirksamen „Mein Leopold" bis zu jener ausgelachten und verhöhnten „Loreley".

Nun, scheint es, erkennt er und möchte zurück. Nun, scheint es, will er sich endlich bescheiden. Aber nun, scheint es, kann er nicht mehr: Er hat in der hastigen Qual um ein anderes, größeres, versagtes Talent nur am Ende auch das erste, kleine, so lange verschmähte versäumt. Er will wieder zu „Mein Leopold" zurück. Aber er trifft nur noch „Lolo's Vater".

„Lolo's Vater" ist eine neue Auflage von „Mein Leopold", noch einmal genau die nämliche Geschichte. Der Schuster ist jetzt ein Briefträger, der bei uns, wo die Komödie rasch und ohne Ernst von außen ein bischen angewienert wurde, auch noch böhmeln muß, und der Sohn ist jetzt eine Tochter; aber es handelt sich um die nämliche Schuld, um das nämliche Verhältniß, und die nämliche Moral wird gepredigt. Nur, wenn der junge L'Arronge und der alte L'Arronge das gleiche thun, dann wird es eben nicht das gleiche. Alle schlichte Kraft und das gesunde Behagen jenes Musters fehlt und die albernsten Kalauer, die gewaltsamsten Mätzchen sollen sie ersetzen. Die matte Copie hat kein Blut und möchte uns durch erzwungene Späße täuschen.

Späße, nicht etwa Witze; plumpe Dummheiten ohne Salz — in Berlin nennt man das Genre „Adolf Ernst"; hier müßte man „Fürst" sagen, um diese schwitzende Komik zu treffen. Gewiß, sie wirkt ja am Ende; man muß lachen; und es giebt schließlich für dankbare und leicht bewegliche Seelen auch eine Art von Freude und Vergnügen, aber deren man sich, wie es aus ist, mit ärgerlicher Reue schämt. Das ist der Unterschied.

Die Berliner, die von der Zucht der „Freien Bühne" her immerhin einigen Kunstverstand haben und gegen das Unliterarische empfindlich sind, haben das leere und nichtige Stück nicht vertragen. Bei den milderen und leicht zufriedenen Wienern fand es heute einen raschen und starken Erfolg, der erst im letzten Acte wankte und ein wenig wich. Er gehört auf das Conto des Herrn Tyrolt. Seine Kunst hat den Abend gerettet.

„Rosmersholm.“

(Von Henrik Ibsen. Zum ersten Mal aufgeführt am 4. Mai 1893.)

Die Schwester Ibsen's hat einmal erzählt, wie schon mit dem kleinen Henrik sich die anderen Kinder im Städtchen nicht vertrugen. Es gab Verdruß und Zwist. Er wollte mit ihnen nicht spielen, und sie litten es nicht, daß er fehlte. Einsam hockte er, wenn sie sich draußen tummelten und balgten, lieber in einer engen Kammer hinter der Küche, die er ängstlich mit dem Haken gegen sie schloß, um nun auf kein Pochen und Bitten und Rufen, das ihn holen sollte, zu hören. Das ärgerte die Geschwister und sie trommelten an der Thür und warfen Steine und Schnee, bis er doch zuletzt in heller Wuth nach ihnen stürmte, die kreischend wichen und bald, weil sie flinker als der nachdenkliche schwere Knabe waren, entkamen. Er rannte hinter ihnen eine Zeit und fuchtelte und schrie und tobte wild und war ganz roth vor Zorn und Rache. Aber wenn er dann von den Verjagten keines mehr sah, hielt er, verschnaufte und schien sich gleich ein wenig zu schämen, wie er so lange seine liebe Kammer nur vergessen konnte. Und flugs lief er zurück, stieß den Haken

wieder vor und hatte keinen Groll, weil er ja doch ein sanfter, guter Junge war. Nur seine stillen Träume sollten sie ihm nicht stören, wenn er da über der alten „Geschichte von London" des Harryson saß, wo Kirchen, Schlösser, Straßen und das Meer und die großen Schiffe gebildet sind (ganz wie er später die kleine Hedwig in der „Wildente" schwärmen ließ), oder mit ernsten dunklen Zeichen wunderliche „Zaubereien" trieb oder emsig auf Pappe die ritterlichsten Helden malte, die er dann schnitt und klebte. Das mußten sie, verlangte er trotzig, ihm lassen. Sonst geduldete er sich gern und wich in allen Dingen. Aber da gab es ihm keinen Spaß und da konnte, wenn man in die Ruhe seiner heimlichen Gedanken drang, das scheue, zage, empfindsame Kind recht wie ein grimmer Wiking erbosen.

In dieser Geschichte vom kleinen Henrik, der seine einsame Kammer vertheidigt, ist der ganze Ibsen, und jede Wandlung wird erklärt. Er hat sie immer wieder und nichts als immer sie erlebt. Er wollte für sich träumen; die Anderen litten es nicht; er sollte nach ihren Bräuchen mit ihnen spielen; da ergrimmte er und schlug auf sie und trieb die Störer weg; aber dann erschrak er vor dem eigenen Zorne, wie er seine besten Gefühle entstellte, und schämte sich, die milden Träume zu verleugnen; und so kehrt er jetzt in die einsame stille Kammer zurück.

Er wollte träumen, von entklungenen Mären der Heimath; von dem letzten Ritter Knut Alfson und Sigurd, der um die Hjördis warb, und allen den

islaenderness faerd hjemme og ude,*) von lieblichen Wünschen, die im Mai die jungen Blüthen bringen, und von der schmerzlichen Lust der ewigen Sehnsucht, die nicht schweigt — er wollte träumen und schwelgen und schwärmen, ein stiller Sänger für sich. Aber da wurde unter ihm, wie Georg Brandes gesagt hat, „im Kampfe des Lebens das lyrische Flügelroß getödtet". Die Menschen hetzten und zerrten ihn aus seiner Kammer und forderten, daß er ihnen gleiche und „Einer von den vielen" würde, und drängten ihn mit tausend Sitten, Pflichten und Gesetzen, bis durch Empörung aus dem schüchternen Apotheker von Grimstad der wilde Krieger für die Freiheit wurde, gegen jeden Zwang von Ueberlieferung, Staat und Gesellschaft. Da rief er nach einer „Revolution des Menschengeistes" und schlug auf den schlaffen „Geist des Accordes", und sein „Julian" tobte: „Ich sollte! Unser gesundes innerstes Fühlen empört sich gegen eine solche Zumuthung!" Er haßte alles Gebot und wollte sich nicht beugen, und über diesen Werken seiner zweiten Periode könnte das trotzige Wort des Stirner stehen: „Ob, was Ich denke und thue, christlich sei, was kümmert's mich? Ob es menschlich, liberal, human, ob unmenschlich, illiberal, inhuman, was frag' Ich darnach? Wenn es nur bezweckt, was Ich will, wenn Ich nur Mich darin befriedige!"

Aber jetzt erschrickt er und mag von seiner Revolte

*) „Isländische Fahrten daheim und draußen," wie eine Sammlung alter Sagen von N. M. Petersen heißt, die auf den Jüngling großen Zauber übte.

die Folgen nicht tragen und möchte vom Kampfe weg in die Kammer der stillen Träume. Jules Lemaitre war, wenn ich nicht irre, der erste, den großen Wandel zu erkennen, als er die „Wildente“ **une moquerie éclatante, une dérision passionée et amère des autres pièces du grand poète** (eine verblüffende Frozzelei, eine leidenschaftliche und bittere Verhöhnung der anderen Stücke des großen Dichters) fand. Der heftige Anwalt der Freiheit, der höhnische Zweifler an jeder Pflicht spricht jetzt für die Zucht und die Sitte, und wenn es sonst seine Lehre war, daß der edle Mensch ohne Freiheit verdirbt, so wird es, seit 1886, von der „Wildente“ über „Rosmersholm“, die „Frau vom Meere“ und Hedda Gabler“ bis zum „Baumeister Solneß“, jetzt vielmehr seine Lehre, daß der freie Mensch ohne Adel verdirbt. Jedes ist eine neue Apostasie, und er könnte, wie Nietzsche einst, von sich sagen: „Meine Werke reden nur von meinen Ueberwindungen.“ An Deutungen ist kein Mangel. Einem Marxisten würde es nur wieder die Schwäche des bürgerlichen Verstandes bestätigen, dem jeder Muth und die gerechte Folge fehlen; oder man kann sich erinnern, daß für den Künstler gern, was er einmal gestaltet hat, erledigt ist, nach der Methode der Goethe'schen „Befreiung“; und wer den Ruf des Sophisten nicht scheut, mag wissen, daß das Gegentheil jeder Wahrheit auch seine Wahrheit hat, und mag, weil die Natur den Menschen nur in Irrungen erzieht, sich an den Satz des Augustinus halten: **Haec omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt.** (Daß dieses Alles

aus eben demselben Grunde für Gewisse wahr ist, aus welchem es für Gewisse falsch ist.) Doch denke ich lieber einfach an den kleinen Henrik, oben im hölzernen Skien, wie von ihm die Schwester erzählt hat.

Sonst begannen seine Werke im Zwange und drangen zur Freiheit. In „Rosmersholm" wird eine vollkommene Freiheit zur Forderung der Zucht gebracht. Nur die Form ist die gleiche, ohne jede Tirade der philosophischen Romantiker, welchen doch sein Wesen zuletzt gehört, und ganz im Scheine der täglichen Wahrheit, wenn sie auch freilich nichts von der gedankenlosen Wirklichkeit der Naturalisten hat.

Es wird die Zähmung einer Widerspänstigen erzählt. Unehelich ist Rebekka geboren, und einsam wächst sie ohne Zucht. Geburt und Erziehung stellen sie außer Gesetz und Sitte. Kein Verbot, kein Verzicht, keine Entsagung beugt ihre Kraft, ihre Leidenschaft, ihren Trotz, keine Regel wacht über sie. An die Anderen denkt sie nicht. Gutes und Böses zu trennen, hat sie kaum gelernt. Sie kennt nur sich: die eigene Laune und den eigenen Trieb. So lebt sie in der räuberischen Unschuld des Thieres und wächst paradiesisch jenseits von Schuld und Sühne. Er hat die üppige Wildniß solcher Frauen stets geliebt: schon die Furia in seinem „Catilina" ist so, und so sind Hjördis und Ellida Wangel — groß, grausam, Verbrecher, Märtyrer und Helden, wie es das Schicksal wendet, daß man an rauhe Schatten aus dem „Mutterrecht" denkt, oder an die düsteren Wünsche vom „Uebermenschen" des Nietzsche und des Strindberg. Aber hier bricht die

Freiheit an der Sitte, und eine milde und gerechte Liebe siegt.

Rebekka kommt auf Rosmersholm, in das stille Haus des sanften, träumerischen Pastors, das von den strengen Vätern her „seit undenklichen Zeiten gleichsam eine Heimstätte für Zucht und Ordnung gewesen, für ehrerbietige Hochachtung dem gegenüber, was die Besten und Größten im Gemeinleben behauptet und anerkannt haben.“ Sie kommt wie ein Eroberer und Räuber. Sie will die Herrschaft auf Rosmersholm. Die Frau bethört sie mit Lügen, die listig der Wahrheit nahen, und ängstigt die kränklich Empfindsame in den Tod. Rosmer zwingt sie in ihre Gedanken, löst ihn vom Glauben und weckt Leidenschaft, bis er ihr gehört. Aber dann, wenn ihr Verbrechen zum Genuß gereift ist, geschieht, was an Helmer die kleine Nora vergeblich erhoffte, an ihr das „Wunderbare“: sie wird durch den guten Umgang „geadelt“. Sie wird rein. Das „garstige, sinnestrunkene Verlangen“ weicht, und Friede geht in ihre Seele, „eine Stille wie auf einem Vogelberg unter der Mitternachtssonne“. Und sie fühlt das erstemal die „große, entsagende Liebe“. Aber freilich muß sie jetzt, da sie die Schuld, von der ihre Freiheit nichts wußte, jetzt geadelt erkennt, sühnen und sterben.

Herr v. Berger hat in einer sehr feinen Rede einmal gezeigt, wie die zwei großen Romane dieses Stoffes — der Kampf der tückischen und lauernden Rebekka mit der ängstlichen Beate (die schon als Hedwig in der „Wildente“ war und wieder als Thea in der „Hedda Gabler“ und als Aline im „Solneß“ kommt)

und die (wie die kleine Hilda Wangel sagen würde) „entsetzlich schöne" Bekehrung der Rebekka vom freien Thiere zum „Adelsmenschen" — vor dem Stücke liegen. Es bringt nur die Katastrophe. Das ist ganz die Technik der nordischen Ballade, die auch immer letzte Acte erzählt, während hinten die unabänderliche Vergangenheit im schwarzen Nebel droht, und Psychologen müßte die Frage reizen, ob der Dichter zu ihr aus Forderungen des Realismus oder durch den Drang seiner Erinnerungen kam. Unsere Gewohnheit, die auf der Bühne den Wechsel vieler Möglichkeiten, Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung und eine unerwartete Entscheidung liebt, mag sie befremden. Aber sie giebt eine unaufhaltsame Wucht, die seit der griechischen Tragödie nicht war.

Den mächtigen und stürmischen Sieg, den das Stück heute im Volkstheater gewann, wie Ibsen in Wien noch keinen zuvor, selbst mit der Nora der Duse nicht, schuldet es der Sandrock. Ihre Rebekka ist das Schönste und Reinste, das ich von ihr kenne, und gehört zu den paar wahrhaft großen Dingen der modernen Schauspielkunst, die nimmer in der Erinnerung vergehen, wie die Adelheid der Wolter, die Marguerite der Bernhardt, die Clotilde der Duse, der Hamlet des Mounet, der Romeo des Kainz. Die Rolle ist sehr schwer: alle Tücken und alle Wonnen, alle ewigen Räthsel der Weiblichkeit sind in ihr, und sie soll Penthesilea und Cleopatra, Lady Macbeth und Frau Alving zugleich sein und soll doch das arme, schlichte, norwegische Landmädchen bleiben. Charlotte

Frohn, von der ich sie 1887 in Berlin sah, wußte die Zerrüttete mit den sündigen Sinnen zu treffen. Der Duse müßten die Bestialität und die Befleckung vom Schmerze gelingen. Aber wie in der Sandrock Alles zu solcher Einheit verbunden und am Ende zur köstlichsten Versöhnung geläutert wird, dafür weiß ich in aller Schauspielerei von heute kein Gleichniß. Herr Rhil trat mit Eifer und Geschmack neben sie; er traf die melancholische Milde dieser „großen arglosen Kindesseele", wie die Freundin Nietzsche's, Frau Lou-Andreas-Salome, gesagt hat, vortrefflich.

Eine Palastrevolution.

(Von Richard Skowronnek. Zum ersten Mal aufgeführt am Deutschen Volkstheater den 14. October.)

Der lustige und gemüthliche Schwank, den das Volkstheater heute brachte, ist recht das Muster eines journalistischen Stückes. Nicht weil der Autor, Herr Richard Skowronnek, von der Frankfurter Zeitung, Journalist ist: das war Herr Gotthold Ephraim Lessing schließlich auch, und das Wort möchte doch für den „Nathan" nicht gelten. Auch nicht, weil es Journalisten zeichnet: das Lustspiel das Gustav Freytag, dem es

geflissentlich folgt, ist dennoch literarisch. Sondern weil es im Geiste, im Tone, in seinem ganzen Gebahren journalistisch ist. Es trägt die Marke, welche die Presse von der Literatur, den Journalisten vom Schriftsteller trennt.

Dichter und Journalist thun oft das Gleiche, aber Jeder thut es anders. Das Thema kann das nämliche sein, die Form kann die nämliche sein, auf Viele kann selbst die Wirkung die nämliche sein. Aber ihre Motive sind anders: Jeder wird von anderen Kräften bewegt. Der Dichter schafft von innen, der Journalist schafft von außen. Der Dichter schafft aus dem Gefühle, der Journalist schafft auf einen Befehl. Der Dichter schafft, weil er muß; der Journalist schafft, weil er soll. Beide mögen einen Brand erzählen; aber der Dichter, weil es in seiner Seele, der Journalist, weil es auf der Straße brennt. Selbst der Dichter, der gar nicht einmal ein Künstler, sondern nur Virtuose einer Technik ist, wird immer doch durch das Gefühl bestimmt, wenigstens durch das Gefühl einer guten Gelegenheit für diese Technik. Der Journalist gehorcht dem Zwange, den die Stunde giebt. Er kann die Ergriffenheit nicht erwarten. Er darf keine Stimmung brauchen. Man fühlt es an seinem Ernste, an seinem Scherze, fühlt es an jeder That, daß nichts das freie Geschenk einer Gnade, daß Alles durch entschlossene Mühe verdient ist. Man weiß keinen Tadel. Man vermißt nichts. Man wünscht es nicht anders. Ja, es kann diese glatte Vollkommenheit auf die Menge wirken, verläßlicher vielleicht sogar, als oft Geschöpfe der Begeisterung, die dunkel, wirr und vom Gedränge

vieler Triebe zerstört sind. Nur die feinere Empfindlichkeit der heimlichen Wallungen wird sich freilich nicht regen, weil doch immer die letzte Weihe der Kunst: der Geschmack einer Seele fehlt. Es bleibt Alles Mache.

So sind alle journalistischen Werke: correct, sauber, verständig, aber ohne den zwingenden Zauber des Lebens, kalt und leer. So sind alle Werke des geschickten Herrn Skowronnek. Ob er im „Forsthaus“, welches das Hamburger Stadttheater brachte, die Schuld entzweiter Brüder oder in „Verspielt“, das neulich das Berliner Residenztheater versuchte, die Sühne des Spielers oder hier die muntere Verschwörung Liebender gegen die strenge Mama zeigt — man hat immer das Gefühl, wie wenn ein guter Journalist, den die letzte Depesche Abends aus der Kneipe holt, in geschwinder Rührung einen Nekrolog schreibt: man achtet die flinke Sicherheit, aber man wird ihm den großen Schmerz nicht glauben, weil man doch das Krügel Bier daneben sieht. Es ist immer Leid und Freude, Kummer und Laune auf Commando. Man merkt an den besten Schwänken, wie der arme Kerl dabei schwitzen mußte. Die Anmuth der ungesuchten Empfindung fehlt, welche von selber kommt.

„Malaria."

(Schauspiel in fünf Aufzügen von Richard Voß, den 21. October.)

Es ist im Palaste des Herzogs von Lima. Der edle Greis hat wieder den ganzen Tag gelesen, geschrieben, gesonnen, unermüdlich über seinen Plänen, das verwilderte Land zu pflegen, die Sümpfe zu trocknen, die Malaria zu bannen. Die Herzogin kommt mit dem Grafen Sandro aus der Oper. Da wird nun noch gemüthlich ein bischen geplaudert. Auch Gino, der Sohn des Herzogs, der kaum achtzehn Jahre hat, und Annina, das Töchterchen des Grafen, das, eben erst aus dem Kloster, genäschig unter die Menschen lugt, erscheinen und man merkt, daß diese munteren, reinen Geschöpfe sich gefallen; fröhlich flattern gute Worte. Der Herzog sieht es gern und malt, wie er dann mit der Herzogin allein ist, eine liebliche Hoffnung: seinen Knaben mit dem Kinde des Freundes verbunden. Da schreit die Herzogin wie vor einer tödtlichen Gefahr, und er erkennt aus ihrer wilden Angst, daß sein Sohn und die Tochter des Grafen Geschwister sind und daß sie ihn zwanzig lange Jahre betrogen. Das ist ein theatralisch unfehlbarer Treffer, der geschickt gemeldet,

behutsam bereitet und mit Kraft zum Schlage geführt wird.

Was soll der Herzog thun? Den Verräther züchtigen? Die Dirne verstoßen? Ja, wenn Gino nicht wäre! Er muß auf eine Rache verzichten, welche die unschuldigen Kinder treffen und doch nichts sühnen, seinen namenlosen Schmerz nicht lösen würde. Da kommt der falsche Freund, der es noch nicht weiß, und man hat nun diese Stellung: Die von Reue und Furcht zerrissene Frau, die das Gericht erwartet, den Grafen, der erst gar nichts ahnt, aber bald vor dem fremden Tone stutzen und doch, um sich nicht unbesonnen zu verrathen, immer noch an sich halten muß, und den Rächer, der die Angst, die Verlegenheit, die Qual der Schuldigen in vollen Zügen trinkt. Das giebt, wie hier ein Mann von einem anderen, dem man es nicht verargen kann, ohne Erbarmen gefoltert wird, eine zweite theatralisch unwiderstehliche Scene.

Der Herzog hat seinen Zorn gezwungen. Er denkt immer an Gino. Jeder Scandal soll vermieden werden. Die Welt darf nichts hören. Er geht in die Campagna, wo die Malaria wüthet. Daheim bleibe Alles wie sonst. Der Graf komme täglich wie sonst. Die Herzogin könnte also eigentlich sehr zufrieden sein. Sie müßte ihm danken und sich gelassen in seine Forderungen fügen. Aber da bricht der Haß gegen den Verführer aus ihr, der sie ein schmutziges, schnödes, verzweifeltes Glück mit so vielen Erniedrigungen, mit so vieler Schmach, mit so vielen Ekel vor sich selber büßen ließ, und jetzt, wo ihr der Gatte unwiderbringlich verloren

ist, bekennt sie ihm ihre trunkene Liebe. Dieses paradoxe Geständniß, das doch vom Hörer als gerecht empfunden, ja erwartet wird, ist eine dritte theatralisch sichere Scene.

Der Herzog ist fort. Sie lebt wie sonst und sorgt, die Liebe der Geschwister zu verhüten. Es gelingt. Der heitere Gino tändelt mit der Fürstin Cesano, einer unbedenklichen Kokette, die bereit ist. Aber das empfindliche Gewissen des Knaben erschrickt vor der Sünde. So will er, von der Mutter gewarnt, entsagen. Da ist es, um ihre Lust betrogen, die rasende Fürstin, die im Zorne der verschmähten Liebe die Schande der Herzogin verräth. Das ist wieder ein theatralisch zuverlässiger Trumpf.

Nun hat die Mutter dem Sohne gebeichtet, der ihr nicht verzeihen kann. Da kommt der Herzog sterbend zurück, den Knaben durch eine edle Lüge zu retten. Er nimmt alle Schuld auf sich, als hätte er von der Liebe seiner Braut für den Anderen gewußt und auch später ihren flehentlichen Bitten die Trennung versagt, feige vor dem Gerede der Menschen. Auch das ist ein theatralischer Schlager, der nicht leicht versagen wird.

Dazu eine theatralisch vollkommene Psychologie. Er sucht nicht den ganzen Menschen zu geben. Er weiß, daß die Optik der Bühne immer nur Stücke der Seele erlauben kann, während der Rest verstummt. Der Herzog ist nur edel. Die Herzogin ist nur Reue und Buße. Gino ist nur Unverdorbenheit und Jugend. Nichts als was die Handlung braucht, wird von Jedem gegeben. Nirgends hemmen, stören entbehrliche Züge.

Jeder Strich an irgend einer Gestalt dient immer auch der Zeichnung des Stoffes.

Und endlich eine unübertrefflich theatralische Sprache. Er schwelgt jetzt nicht mehr in der Völlerei von großen Worten. Prunk der Sätze verführt ihn nicht mehr. Er hat jetzt die große Kunst der Franzosen, mit jedem Worte die Handlung zu treffen. Es wird immer aus den Bedürfnissen der Fabel, aus scenischen Trieben gesprochen.

So scheint die Wirkung des Stückes unanfechtbar verbürgt. Man mag vielleicht an seinem künstlerischen Werthe zweifeln, weil es sein kann, daß es nicht vom Leben weg, aus Gefühlen, sondern von der Bühne her, aus Absichten geholt ist; man hat ein bischen die Empfindung, als ob er keinen Herzog und keine Herzogin von Lima, sondern den Sonnenthal und die Wolter geschaut und dann eben nur für ihre Gesten, für ihre Töne eine schickliche Verkleidung gefunden hätte. Aber die Mache ist ohne Tadel. Theatralisch muß es sicherlich gelten. Es fehlt nichts, die Wirkung zu verbürgen. Und dennoch — das ist das Räthsel: dennoch fehlt die Wirkung.

Es wurde, erzählt man, in Stuttgart vortrefflich gespielt und hat dennoch auch dort nicht gefallen. Und so ist es ihm immer gegangen. Es „macht“ nirgends etwas. Er hat mehr Treffer als der „Talisman“, die „Ehre“ und die „Heimath“ zusammen — und kann sich mit ihrer Wirkung dennoch nicht messen. Wie soll man das erklären?

Man wird da eine nützliche Lehre ziehen, die

Theatraliker nicht versäumen dürfen. Alle Treffer, die besten Effecte genügen nicht, wenn nicht zuvor erst der Hörer in eine empfängliche Stimmung gebracht ist. Er braucht eine wissentliche Führung der Nerven, welche erst aus ihrer Befangenheit geweckt und in eine feinere Empfindlichkeit gehoben werden müssen. Die große Scene muß die letzte Lösung einer langen, behutsam geförderten Spannung sein. Sonst ist sie wie ein hohes C, das außer dem Verbande einer Melodie allein geschmettert würde; der Kenner wird es schätzen, aber es trifft kein Gefühl. Oder sie gleicht sonst einem edlen Paare neuer Reime, das ohne Vers gesprochen würde; wie auch der Kenner seine Bravour, seinen tiefen Glanz, seine feine Weisheit neidisch bewundern mag, es kann doch, wenn es von keinem Sinne, von keinem Rhythmus getragen wird, nicht wirken. Weil diese „Malaria“ eine solche Reihe von vollen, wunderbaren, tadellosen Reimen ist, welchen nur leider der Vers fehlt, deßwegen muß sie versagen. Ihre Treffer könnten für vier, fünf Stücke reichen. Aber jeder würde dann ein besonderes Stück verlangen, das für ihn erst die Stimmung vorbereiten müßte.

Der Talisman.

I.

Auf dem Zettel des „Talisman“ heißt es: „mit theilweiser Benützung eines alten Fabelstoffes“. Er folgt nämlich dem Märchen des Andersen von des Kaisers neuen Kleidern, das in dem lieben und traulichen Buche gerade vor den noch berühmteren „Galoschen des Glückes“ steht. Da wird erzählt, auf kaum sechs Seiten, wie vor vielen Jahren zu einem eitlen und putzsüchtigen Kaiser einst zwei Betrüger kamen, welche sich für Weber ausgaben und behaupteten, daß sie das schönste Zeug, das man sich denken könnte, zu weben verständen; nicht allein wären die Farben und das Muster schon ungewöhnlich schön, sondern die Kleider aus diesem Zeuge hätten auch die wunderbare Eigenschaft, daß sie jedem Menschen, der für seinen Beruf nicht taugte oder unerlaubt dumm wäre, unsichtbar blieben. Das gefiel dem Kaiser, weil er dann die Klugen von den Dummen scheiden könnte, und er warb die Leute und hieß sie an das Werk gehen. Nach einigen Tagen schickte er seinen alten Minister zu ihnen, der heftig erschrak, als er an den leeren Stühlen nichts sehen konnte. „Mein

Gott," dachte er, „sollte ich dumm sein? Das habe ich nie geglaubt, und das darf kein Mensch erfahren! Sollte ich für mein Amt nicht taugen? Nein, es geht nicht an, daß ich erzähle, ich könne das Zeug nicht sehen." Darum lobte er lieber, was er nicht sah, und versicherte ihnen seine Freude über die schönen Farben und das vortreffliche Muster. Und so thaten auch die Anderen, ja am Ende der Kaiser selbst, weil er sich doch nicht vor allem Gefolge als dumm oder untauglich bekennen durfte. Darum nickte er lieber zufrieden und verlieh den beiden Betrügern ein Ritterkreuz in das Knopfloch zu hängen und den Titel geheime Hofweber und als er die neuen Kleider das erste Mal öffentlich trug, bewunderten sie alle Leute. Nur ein kleines Mädchen rief: „Aber er hat ja gar nichts an!" Das wurmte den Kaiser, doch dachte er: „Jetzt hilft nichts, als standhaft auszuhalten." Und er nahm eine noch stolzere Haltung an, und die Kammerherren gingen und hielten die Schleppe, die gar nicht da war.

Auf dieser Fabel, die nur noch ein wenig theatralisch gefüllt und mit guten, ironischen Lehren geputzt ist, steht das Stück des Herrn Fulda. Aber sie gehört nicht dem Andersen. Der hat sie selber auch wieder von Anderen, wie sie denn ein rechter Vagabund durch die Phantasie vieler Völker ist, den man, von guten Winken geführt, wie ich von einem gelehrten Freunde, dem Herrn Doctor Zweybrück, auf den wunderlichsten Reisen verfolgen kann. Das ist sehr hübsch, weil man dann im Wechsel der Zustände die Einheit der Gedanken und Gefühle sieht, die doch immer bleiben. Es tröstet,

daß vor so vielen hundert Jahren die Menschen schon wie wir gelitten und geirrt.

Andersen dürfte den Stoff aus dem „Eulenspiegel“ haben, der ihn nach dem „Pfaffen Ameis“ des Stricker erzählt. Doch ist es dort kein Kleid, sondern ein wunderbarer Spiegel, und es werden nicht die Klugen von den Dummen, sondern eheliche oder ledige Geburt geschieden. Das giebt sehr lustige Schwänke, die schon Cervantes einmal drastisch und burlesk geformt hat, in seinem „Wundertheater“, einem tollen Zwischenspiele. Der Director Chanfalla und seine Gefährtin Chirinos verüben da den Streich. Es heißt Wundertheater „wegen der wunderbaren Dinge, die sich auf diesem Puppentheater mit lebenden Bildern weisen und erzeigen. Es ist gemacht und verfertigt von dem weisen Pinselo, unter solchen Parallelen, Rhomben, Gestirnen und Constellationen, mit solchen Punkten, Charakteren und Observationen, daß Niemand etwas davon sehen kann, der einen Tropfen neuchristlichen Blutes in den Adern hat oder der nicht von seinen Eltern in rechtmäßiger Ehe erzeugt und geboren ist. Wer mit einem dieser beiden so häufigen Schäden behaftet ist, der verzichte darauf, diese unerhörten und nie gesehenen Wunder zu sehen.“ So verkündet das verschmitzte Männlein und läßt den mächtigen Simson, Stiere, Mäuse, reißende Löwen, graue Honigbären und die tanzende Herodias erscheinen, und Alle betheuern, sie zu sehen, weil Jeder wie der Gobernador denkt: „Es hilft nichts, sie haben es Alle gesehen, während ich nichts gesehen habe — aber am Ende muß ich mich doch auch sehend stellen,

von wegen des leidigen Ehrenpunktes", bis zuletzt ein Fourier kommt, fremde Soldaten zu melden, der nun barsch in die verlogene Wirthschaft schlägt.

Die Geschichte ist auch schon im „Grafen Lucamor", der ältesten Probe von castilischer Dichtung, die von Don Juan Manuel stammt, einem Enkel des heiligen Ferdinand, Vetter des Königs Alfonso und Statthalter in Castilien. Da wird im siebenten Capitel erzählt, was einem König mit drei Schälken begegnete. Die gaben sich für große Meister im Weben aus und versprachen einen Teppich zu wirken, der Jedem sichtbar wäre, der wirklich der Sohn seines vermeintlichen Vaters sei, aber von keinem Anderen gesehen werden könnte. Das gefiel dem Könige, weil er so in seinem Reiche die wahrhafte Abkunft eines Jeden zu erkennen und auf diese Weise seine Finanzen wieder in Ordnung zu bringen dachte, da bei den Mauren nur die wirklichen Söhne nach dem Vater erben. Die Schälke verlangten und empfingen eine Menge Gold, Silber und Seide und meldeten nach wenigen Tagen, daß der Teppich bereits zu sehen wäre. Alle Kämmerlinge priesen seine Schönheit an Schnörkeln und Figuren, und der König hatte große Angst, sein Reich zu verlieren, wenn es bekannt würde, daß er nicht der Sohn des Königs wäre, den er für seinen Vater gehalten. Und so glaubte Jeder, daß es um seine Ehre geschehen sei, wenn er gestände, nichts zu sehen, und Niemand traute es sich zu sagen. Ja, als ein großes Fest kam, nahm der König den Teppich um und stieg zu Pferde, um durch die Stadt zu reiten, und es war sein Glück, daß es

eben Sommer war. Da nun das Volk ihn kommen sah und wußte, daß, wer jenes Gewebe nicht erblickte, ein Bastard sei, so glaubte Jeder, die Anderen sähen es, und hielt sich selber, da er es nicht sah, für verloren und beschimpft, wenn er es eingestünde, bis ein Neger, sein Stallknecht, der nichts zu verlieren hatte, vor den König trat und rief: „Herr, mir verschlägt es wenig, ob Ihr mich für den Sohn meines Vaters haltet oder nicht, und darum sage ich Euch gerade heraus und weiß es sicherlich, daß Ihr fasernackt geht!" Als es nun einmal herausgeplatzt war, sagte es auch ein Anderer, der es gehört, und so immer Mehrere, bis der König und Alle ihre Furcht, die Wahrheit zu bekennen, fahren ließen und den Betrug erkannten, den ihnen die argen Schelme gespielt. Die waren aber nirgends mehr zu finden und hatten sich schon mit den Schätzen, die sie durch ihre List vom Könige erbeutet, aus dem Staube gemacht.

Der Teppich verräth die Heimat des Stoffes. Juden haben ihn aus dem Orient gebracht, wie ja überhaupt die Verkleidung guter Lehren in schöne Geschichten, die am Ende einen nützlichen Spruch im Hörer hängen lassen, orientalisch ist. Die Weise des Don Juan Manuel, nach dem Beispiele der Aerzte zu verfahren, welche, wenn sie eine Leberkrankheit heilen wollen, in die Arznei, weil die Leber ihrer Natur nach das Süße liebt, Zucker, Honig oder irgend eine andere Süßigkeit vermischen, damit sie, ermuntert durch das Behagen am Süßen, sich den herben, aber heilenden Saft gefallen lasse — diese Weise ist ein alter Brauch

am Ganges, seit dem klugen Buche der Pantschatantra, wo ein König den Brahmanen befiehlt, seine drei dummen Söhne durch kräftige und erbauliche Exempel in sechs Monaten gescheidt zu machen. Das war nun, da bei höfischer Erziehung nicht geprügelt werden soll, ein heikler, gefährlicher Beruf für die indischen Maximilian Hardens, welche sich doch auch nicht um die kommende Gnade scherzen wollten, und nicht anders wußten sie sich, als indem sie den Kern der Erziehung in die zierlichste Fabel verzuckerten, aus der Schlinge zu ziehen. So ist es die Dummheit von Prinzen, der die Menschen die schönsten Geschichten schulden, die Geschiche von den drei Ringen, die Lessing formte, und die Geschichte von dem König, den Niemand mehr kennt, und diese Geschichte vom Talisman, die Herr Fulda jetzt auf berlinisch erzählt hat.

II.

Herr Ludwig Fulda hat es gut. Ich möchte gleich mit ihm tauschen. Talent allein thut es noch nicht. Es muß auch der Menge schmecken. Es muß die Mode treffen, die eben läuft. Es muß sich in die Wechsel der veränderlichen Wünsche schicken. Sonst wird es keine verkäufliche Waare und giebt kein Geschäft. Den Menschen gefällt, was ihnen gleicht. Sich selber verlangt die Menge in der Kunst, ihre tägliche Weise an Gedanken und Gefühlen, die nur aus dem

schwanken Dunkel gehoben und in edlen Formen verklärt werden soll. Was den großen Dichter macht, eigen zu empfinden und beharrlich diese Eigenheit zu pflegen, kann sie nicht brauchen. Was den großen Denker macht, vor seiner Zeit zu sein und Ahnungen, welche erst kommen, zu wissen, kann sie nur stören. Sie will im Künstler sich selber finden: er muß das Besondere meiden; er soll wie sie sein, nur mit der heiteren Gnade, sich deutlicher in treuen Gestalten zu bekennen.

Der alte Goethe, der das Menschliche, ohne sich zu fügen, ohne sich zu ärgern, wie eine fremde Welt gelassen constatirte, hat die Gunst der Gemeinen einmal so geschildert: „Es kommt darauf an, daß der Dichter die Bahn zu treffen wisse, die der Geschmack und das Interesse des Publicums genommen hat. Fällt die Richtung des Talents mit der des Publicums zusammen, so ist Alles gewonnen. Diese Bahn hat Houwald mit seinem „Bilde“ getroffen, daher der allgemeine Beifall. Lord Byron wäre vielleicht nicht so glücklich gewesen, insofern seine Richtungen von der des Publicums abwichen. Denn es fragt sich hierbei keineswegs, wie groß der Poet sei; vielmehr kann ein solcher, der mit seiner Persönlichkeit aus dem allgemeinen Publicum wenig hervorragt, oft eben dadurch die allgemeinste Gunst gewinnen.“ Das ist das große Geheimniß der „beliebten Autoren“. Das ist das Geheimniß des Herrn Fulda. Er hatte nie die Arroganz, Einer für sich zu sein; er blieb immer im Geschmacke der Menge. Er wollte Keinen in seine Weise zwingen; er brachte, was

Jeder selber empfand. Er war kein herrischer Führer, er diente gehorsam.

Ja noch mehr. Das erschöpft noch lange sein Verdienst nicht. Das möchte Mancher. Mancher erkennt, daß allein das Gemeine gefällt, und will nicht länger der Narr sein, sich unverstanden mit der echten Kunst zu quälen, welche dem Haufen verhaßt ist. Das kriegt man mit der Zeit genug. Auch Sudermann hat jetzt die „Heimath" geschrieben. Man braucht sich ja nur ein bischen unter sein Talent zu schrauben. Das kann doch am Ende nicht gar so schwer sein. Nur merken die Leute den Zwang, und das verdrießt sie heimlich. Es demüthigt sie, daß sich Einer erst zu ihnen herablassen muß. So können die gewaltsam gewöhnlichen Künstler, die mit Fleiß unpersönlich thun, ja immerhin wirken, aber Lieblinge werden sie nicht. Dazu gehört mehr. Dazu gehört, was der Herr Fulda hat. Dazu gehört die große Unschuld. Es genügt nicht, sich vulgär zu stellen; man muß es bona fide sein. Man muß an sich glauben, wie Herr Fulda an sich glaubt. Er ist von sich begeistert. Er gefällt sich gerade so, wie er der Menge gefällt. Er braucht sich nicht erst in den gemeinen Geschmack zu zwingen; er ist in ihm geboren. Er kann gar nicht anders, als immer das Echo aller Welt sein.

So werden seine Werke später gute Documente geben. Sie lehren, was der Berliner Bankier seit 1883 in Wandlungen dachte und empfand. In ihnen sind, wie in einem emsigen Journale, alle Moden des Geistes an der Börse. Was der Adel auf Actien wünscht,

wird immer prompt und in der neuesten Façon geliefert. Als es im Thiergarten guter Ton war, die „neue Schule" noch verächtlich zu schmähen, plätscherte er in der üblichen Schablone der Benedixiade, die er nur bisweilen ein bischen berlinisch schnoddrig putzte: „Das Recht der Frau", „Unter vier Augen", „Die wilde Jagd", lauter artige, witzelnde, verzuckerte Sächelchen, was man Bonbon-Stücke genannt hat, mit dem Geiste discreter Toaste zwischen Obst und Käse, wurden munter gekünstelt, und die Scherze zum schwarzen Kaffee brachte er in niedliche, milde Epigramme, Stolz und Freude aller Jobber. Als dann die Finanz auf einmal sich auf den Pariser spielte und sich den naturalistischen Luxus vergönnte, ersudermannte er sich gleich, die ernsten Conflicte aus dem Leben zu greifen und die Probleme des Tages kritisch zu verhandeln, im „Verlorenen Paradies" und in der „Sklavin"; denn die gute Gesellschaft läßt sich gerne vor sich ein wenig bange machen, wenn es nur mit Manier und von einem verläßlichen Freunde geschieht, weil es sie kitzelt, sich recht grausam, wild und fürchterlich zu fühlen. Aber als jetzt der Naturalismus schon wieder verflackert war und sich die ersten Zeichen aus Frankreich meldeten, daß man die trübe Täglichkeit nicht mehr, sondern den holden Trost der schönen Lüge wollte, symbolistelte er im Galopp, Maurice Maeterlinck auf das Berliner Maß zu reduciren.

Das ist nicht als Tadel gemeint. Es soll seinen Ruhm, seine Geltung, seinen Werth nicht kürzen. „Es muß auch solche Musterknaben geben," hat Harden von

ihm gesagt, und die Bühne kann sie brauchen. Die Bühne braucht seinen Schlag von unbefangenen Amuseuren, die gefällig um die Menge wedeln, braucht sie dringlicher als die reine Kunst des echten Dichters, der doch immer den Menschen, nach dem Worte des Kürnberger, „zunächst als ein großer Störenfried, ja ganz eigentlich als ein Feind erscheint" und, wie Schiller gespottet hat, „sie incommodirt, ihnen die Behaglichkeit verdirbt, sie in Erstaunen und Unruhe setzt". Das unpersönliche, gemeine, tägliche Talent ohne den jähen Aufruhr jener gewitternden Naturen kann Achtung verdienen, da nun doch einmal auf der Bühne nicht immer Sonntag ist. Nur muß es sich ehrlich bescheiden. Nur darf es nicht prahlen. Nur darf man nicht, wie die naive Frechheit der Berliner unbesonnen wagte, Herrn Fulda neben Calderon und Grillparzer stellen. Sonst wird, gegen so blasphemen Dünkel, eine nüchterne Mahnung Pflicht.

Ich habe oben den Stoff des „Talisman" erzählt, der ein altes Märchen und durch die Phantasie vieler Völker gewandert ist. Die Form, die ihm ein Dichter geben müßte, verfehlt Herr Fulda. Ein Dichter könnte es, wie Andersen, naiv als Märchen oder er könnte es auch, wenn er unsere Entfernung vom Märchen schmerzlich fühlte, zur Satire bringen. Herr Fulda trifft keines, weil er beides treffen möchte. Er will das Märchen, aber kann den lieben, mütterlichen, ofenwarmen Ton nicht geben. So wird es ein Märchen im Frack und mit Monocle. Eine spöttische Berliner Note ist in seiner Stimmung, als würden geputzte Kinder, die nur

geschwind ihren Knix machen sollen, in einen Salon gebracht und auf den Schoß von irgend einem Herrn Lindau oder Landau genommen, eine schöne Geschichte zu hören, welche doch kokett die Großen nicht vergißt und durch allerhand heimliche Anspielungen, Scherze vom Tage, feuilletonistische Witze vergnügt. So ist es dichterisch nichts, aber wird eben durch diesen Geist theatralisch, der von dem Hörer keine Erhebung, keinen Ernst, keine innere Würde verlangt und der Menge immer nur ihre gewohnte eigene Weise giebt.

Das Märchen.

(Schauspiel in drei Aufzügen von Arthur Schnitzler. Zum ersten Male aufgeführt den 1. December.)

Man fühlt in jeder Scene dieses Stückes, daß es immer Kunst aus freien Wallungen der Seele, nirgends Mache, nirgends Geschäft, nirgends Rechung auf die Laune der Menge ist. Es hat die heitere Unschuld einer reinen, durch keinen technischen Zwang verdorbenen Jugend, welche wie im Traume, ihren heimlichen Trieben gehorsam, elementarisch aus sich schafft. Das giebt ihm eine schöne Weihe.

Künstlerisch ist es ohne Zweifel, weil es kann, was

es will, und ohne Rest seine Gefühle, seine Absichten formt. Fraglich mag es nur scenisch sein, ob das literarisch unanfechtbare Werk auch theatralische Kraft hat. Es würde nicht schlechter, wenn sie ihm fehlt, weil Kunst und Bühne, Werth und Wirkung sich nicht treffen müssen. Es kann etwas sehr theatralisch und gar keine Kunst, und es kann sehr künstlerisch und gar kein Theater sein. Ja, wenn man den Räthen der Kenner glauben möchte, wie etwa der gute Vater Sarcey bisweilen redet, scheinen sie unversöhnlich. Künstlerisch ist jedes redliche Bekenntniß einer Natur, das die rechte Sprache ihrer besonderen Weise weiß. Theatralisch ist, was gefällt. Dort will Einer beichten. Hier soll er wirken. Dort gilt, was Einer aus sich bringt. Hier gilt, ob er es in den Hörer bringt. Kunst ist einsam, aber die Bühne will die Lust der Menge.

Die Wirkung kann versagen, weil der Hörer den Stoff, der gewählt wurde, oder weil er die Form, die gegeben wurde, nicht empfangen will. Der Stoff kann gegen das Gefühl, gegen den Geschmack, gegen die Gewohnheit der Hörer sein. Oder er kann ihren Wünschen, Trieben und Bräuchen gemäß, aber in der Führung fremd und anders und unverträglich sein. Stoff und Führung sind an jedem Stücke zu prüfen. Sie entscheiden seine Kraft.

Als Thema wird im „Märchen“ zuerst die Eifersucht gemeldet, die Eifersucht auf die Vergangenheit der Geliebten. Das ist dem Sinne der üblichen Hörer geläufig. Ich gestehe, daß ich anders fühle. In der Gegenwart mag ich es begreifen: es ist in der Natur der Liebe, daß sie nicht theilen will; freilich könnte

man fragen, warum denn dann noch keinen Liebhaber der Gatte genirt hat. Auch auf die Zukunft fühle ich sie: der Gedanke ist in der That unerträglich, daß sie nach mir einem Anderen gehören, die süßen Worte sagen und noch einen Rest der Seele haben könnte, der nicht lange an mich vergeben und von mir erschöpft wäre. Aber auf die Vergangenheit kenne ich sie nicht, und das Hebbel'sche, daß darüber hinweg kein Mann kann, war mir immer ein philiströs absurdes Wort: sie thut mir höchstens leid, daß sie das Pech hatte, mir nicht früher zu begegnen. Ich könnte auch zeigen, daß viele Künstler Frauen mit Vergangenheiten haben, und ich habe oft, erst heuer wieder am Grundlsee, Bauern mit der größen Ruhe ihres unbefangenen Gemüthes über den ersten Geliebten ihrer Geliebten, ihrer Frau reden gehört; so treffen sich hier die freie Moral der Großen und die alte Sitte des Volkes. Doch weiß ich, daß die Menge der üblichen Hörer, die gerade im Theater entscheiden: unsere bürgerliche Gesellschaft, hier anders empfindet. Ihr ist die Eifersucht auf die Vergangenheit vertraut und unerläßlich.

Man darf also gegen dieses Thema nichts sagen. Es stimmt mit den Forderungen der Bühne. Es trifft die Meinung der Menge. Es ist theatralisch. Aber es konnte zwei Stücke geben. Der Dichter konnte es doppelt führen, indem er entweder die Werke dieser Eifersucht oder den Kampf gegen sie zeigte.

Er konnte die Eifersucht der Vergangenheit am Werke zeigen; wie etwa Othello die Eifersucht in der Gegenwart zeigt: er nahm dann eine Liebe und ließ

sie an der Vergangenheit des Mädchens verderben, die allmälig sei es gestanden, sei es verrathen wird; der Schmerz des Mannes zwischen Leidenschaft und Ehre und die Buße der Gefallenen waren da die Kräfte, die die Handlung trieben. Oder er konnte einen Spötter gegen diese Eifersucht zeigen, der sich über sie heben will, aber leidend von ihrem Rechte gezwungen wird; er schrieb dann das Stück, das Gaston Salandri als „Le Grappin“ geschrieben und die Pariser Freie Bühne gespielt hat, die Geschichte des Herrn Jacques Privat, der das Vorurtheil verachtet und sich mit seiner Geliebten vermählt, obwohl er weiß, daß sie vor ihm Anderen gehörte und liederlich lebte; da wird gezeigt, daß alle Liebe die Vergangenheit nicht tilgen, nicht verwischen kann, ja, durch die tausend Stiche der Nerven, des Gemüthes und die Kränkungen der Ehre sich in Zorn, Ekel, Haß verwandeln muß. Mit dem ersten Stücke geht der Hörer, auch wenn er diese Eifersucht nicht hat, weil er sich doch aus Anderen in sie denken kann. Mit dem zweiten kann er gegen das Vorurtheil, das ja von dem Helden bestritten, und er kann für das Vorurtheil mit ihm gehen, das doch schließlich bestätigt wird. Es ist Beiden empfänglich.

Aber hier geschieht das Eine nicht, und es geschieht nicht das Andere. Das „Märchen“ ist zwischen den zwei möglichen Stücken. Es springt aus dem zweiten, wie es beginnt, unvermuthet dann plötzlich ins erste. Herr Fedor Denner, der die schöne Fanny Theren liebt, scheint anfangs der Meinung jenes Franzosen, daß die Leidenschaft nicht nach der Vergangenheit fragt, gegen

die übliche Moral, gegen das thörichte „Märchen von den Gefallenen", gegen den Dünkel des Mannes, „Unnatürliches vom Weibe zu fordern und eine zu verachten, weil sie gewagt, zu lieben, bevor wir um ihre Liebe warben". Das klingt sehr tapfer. Aber es dauert nicht. Nicht als ob ihn etwa Erfahrung anders stimmen, besser lehren, überführen würde, sondern er versagt und muß plötzlich merken, daß er bei allen vermeintlich eigenen Gedanken genau wie die Anderen fühlt, in der Schablone, an der Krücke der Väter. Sein Gefühl hat nicht den Muth seines Verstandes. Er empfindet hinter seinen Begriffen. So wird nicht gezeigt, daß das Vorurtheil Recht hat. Es wird auch nicht gezeigt, daß seine Meinung Recht hat. Es wird nur gezeigt, daß er gar nicht seine gepriesene Meinung, sondern gerade das verhöhnte Vorurtheil hat.

Also unter dem ersten Scheine auf einmal ein zweites Thema: der Zwist von Denken und Fühlen, wie das Herz dem Kopfe nicht gehorchen mag und sich an gewohnte Triebe klammert — das rechte Thema unseres Geschlechtes, das zwischen zwei Zeiten ist, neu im Gehirne, das der Zukunft gehört, alt im Gemüthe, das die Vergangenheit nicht verwindet. Das ist künstlerisch sehr fein, weil es die Wahrheit an unserer empfindlichsten Stelle trifft und in der That das Leben gern jede Frage in einer anderen versteckt. Aber theatralisch ist es falsch, weil es gegen die erste Gebühr der Bühne, gegen die klare, strenge, pedantische Ordnung des scenischen Verlaufes stößt. Die Bühne braucht deutliche und rasche Folgen. Der Hörer muß

gleich in die Dinge gebracht, von ihnen gepackt, durch sie gezwungen werden. Er darf nicht erst suchen und zweifeln. Wenn er schwankt, ist die Wirkung schon gehemmt, weil er dann zaudern, sich besinnen, prüfen kann; es stockt der Fluß gehorsamer Gefühle. Aber wenn er gar sich plötzlich wenden, das erste Thema verlassen, mit einem anderen rechnen soll, ist es aus. Er thut dann nicht mehr mit. Er traut nicht mehr. Er wird sich nicht am Ende noch ein zweites Mal beschämen lassen, wenn der Dichter etwa im dritten Acte wieder eine andere Laune hat. Er haßt jetzt das Stück, das ihn täuschte. Er murrt, als ob es ihn verlachen, als ob es ihn äffen, als ob man ihn da oben „frozzeln" wollte. Da wehrt er sich gekränkt und schlägt aus. Der Dichter soll nur nicht glauben, gescheidter zu sein — das wird er ihm schon vertreiben. So ist Ironie auf der Bühne nicht möglich, nicht gegen Andere, und gegen sich selber schon gar nicht, weil sie vom Hörer nur als Spott, Beleidigung und Dünkel empfunden wird. Was einmal gebracht wurde, läßt er sich nicht mehr nehmen. Was einmal behauptet wurde, soll unabänderlich gelten. Was er einmal fühlt, giebt er nicht wieder her. Er fragt im ersten Acte: Was wird verhandelt, wo ist das Thema, wer ist der Held? Nun stellt er seine Gefühle auf, für dieses, gegen jenes, und theilt seine Stimmungen aus, so oder so. Unbewußt macht er sich selber ein Stück, das er dann von dem Autor unerbittlich verlangt. Kein anderes will er dulden. Der erste Act muß im Hörer wecken, was die anderen halten. Die anderen müssen bringen,

was der erste verspricht. Sonst kann es nicht treffen. Das ist das ganze-Einmaleins der Wirkung.

Das fehlt dem „Märchen", um vom künstlerischen Werthe zur scenischen Kraft zu kommen. Es fehlt, was der gute, dicke Sarcey mit dem deutlichen Gewissen der theatralischen Instincte immer gleich an jedem Stücke fragt: Es hat keine idée maitresse — es hat keinen Kern, der die Gefühle um sich sammeln, fassen, einigen würde. Es schlägt im Hörer ein Stück um das andere an, aber keines wird gehalten. Da ist das Stück von den Gefallenen, mit dem Thema der „Denise" und der „Vergini". Dann das Stück jenes Zwistes von Verstand und Gefühl, das auch ich einmal, im Sturme der ersten Jugend, mit meinen „neuen Menschen" versuchte. Aber plötzlich ein drittes Stück, wie kleine Nervositäten große Leidenschaft verstören. Und ein viertes, ob man denn überhaupt, auch wenn sie Tugend hätte, eine Schauspielerin lieben darf und die kitzliche Ehre des Liebenden sich je in die Sitten dieses Gewerbes schickt. Vier Stücke so in drei Acten, eine in das andere verkapselt, wie im Leben, das auch nirgends ein Thema allein, sondern immer bunte Wechsel verhandelt. Aber unpräparirte, in Wust verwurzelte und volle Wahrheit, die noch ihre dunkle Erde an den Knollen trägt, mag der Hörer nicht, der in den alten Sitten der Bühne auf reinliche, aus aller Nachbarschaft gelöste und logisch geordnete Stoffe erzogen ist.

Und noch nicht genug. Da ist noch mehr, den Hörer erst recht zu ängstigen und klemmen. Das geschieht durch seine Weise von Psychologie.

Psychologie ist auf der Bühne nicht neu. Alle echte Komödie, von Beaumarchais und Diderot über Molière und Shakespeare bis Plautus und Terenz, lebt von ihr. Nur ist sie da freilich dramatische Psychologie. Sie bringt blos, was dramatisch treiben kann. Sie verzichtet, den ganzen Menschen zu geben. Sie holt aus seiner Seele, was der Handlung dient. Sie nimmt ihn nicht in seiner Fülle, wie er wird und wächst, versagt und erstarkt und in jedem Schicksale wechselt. Sie wählt ein einzelnes Stück, das ihrer Fabel eben paßt. Die Fabel braucht etwa Liebe. Da ist es klar, daß im Leben ein Liebender immer doch nebenbei auch noch was Anders ist. Die Liebe schöpft seine Seele nicht aus. Der Liebende kann ein Spötter und kann sentimental, ein Träumer oder thätig, wild oder besonnen sein. Die Liebe ist nur ein Stück; daneben hat seine Seele noch Anderes. Aber dramatische Psychologie kümmert das nicht. Diesen Rest mag sie nicht zeigen. Sie zeigt von dem Liebenden nichts als die Liebe und zeigt auch von der Liebe wieder nur, was dem scenischen Verlaufe hilft. So ist es der Brauch der Psychologie auf der Bühne.

Ich möchte nun deßwegen noch nicht gleich behaupten, daß die Bühne überhaupt keine andere Psychologie vertragen kann. Einige Franzosen, Henri Becque, Lavedan und Porto-Riche, suchen sie jetzt eifrig, und man muß erst warten, ob es, wie es ihnen gelingt. Aber man versteht doch gleich, daß sie nicht leicht auf den üblichen Hörer wirken, der mit anderen Hoffnungen kommt. Der ist anders gedrillt. So können sie ihn

nicht treffen. Sie wollen den ganzen Umfang, den ganzen Inhalt und alle bunte Fülle einer Seele geben. Er ist gewohnt, daß Alles immer nur der Handlung, dem Gange der Fabel dienen soll. Sie bringen Alles, was im Charakter ist, ohne Wahl und Sichtung. Er ist gewohnt, daß nichts gebracht wird, was nicht den Lauf der Scenen treibt. Ihnen gilt es die ganze, volle Wahrheit ohne Rest und Makel. Ihm gilt es rasche, reiche und verschlungene Fabel. So kann er sie nicht verstehen, und sie können ihn nicht gewinnen. Er deutet ihre Zeichen falsch und wird irre. Was auf der Bühne geschieht, verzeichnet er und denkt: „Aha, das muß man sich merken — das soll offenbar auf eine Wendung deuten, die später kommen wird!" Und er wird verführt und wartet jetzt und wartet umsonst, verdrießlich, wenn dann nichts mehr folgt, weil sie ja nicht, wie er meint, die Mittel der nächsten Wirkungen rüsten, sondern blos, was er nicht gewohnt ist, ganze Menschen mit allen Noten geben wollen. So kennt er sich schließlich gar nicht mehr aus, was denn das Alles überhaupt soll, und zürnt dem Dichter, daß er kein Kadelburg ist. Es mag noch eine gute Weile brauchen, bis diese zögernde Gewohnheit der trägen Hörer durch verwegene Neuerung gebrochen und erzogen wird.

Diese Dinge schwächen die Wirkung des Stückes. Es ist nicht etwa ein untheatralisches Werk der reinen Literatur — so ein künstlerisches Buch, das auf der Bühne versagt. Es hat theatralische Kräfte. Aber es übt sie in einer fremden, ungewohnten neuen Art aus, die die lieben alten Sitten stört und eine andere Bildung

der Hörer verlangt. Es sucht seine eigenen Zeichen, das öde Einerlei zu brechen und kühne Formen zu gewinnen. Es ist ein tapferes Experiment. Wer eine Verjüngung der Bühne wünscht, muß es dankbar grüßen und seine Fehler sogar lieben, weil sie die Mühe des Nächsten kürzen. Wer freilich an der Schablone klebt und keinen Wechsel der Schönheit duldet, verdient es gar nicht. So scheidet es im Parterre die Böcke von den Schafen.

Mir thut nur leid, daß ich heute nicht Maximilian Harden bin. Ich bedaure, daß es nicht meine Sache ist, das Publicum zu recensiren. Es wäre nur billig, daß, wer die Schauspieler oben richtet, auch die Hörer unten züchtigen darf, wenn sie an der Kunst sich versündigen, und ich würde ihnen nette Dinge sagen. Die Schwärmer für die „Palastrevolution", die sich plötzlich kritisch fühlen, die Bewunderer des „Mauerblümchen", die sich plötzlich sittlich fühlen! Und die „gemüthlichen" Wiener, die Alles, nur Talent nicht vertragen, verdienten ihren Juvenal redlich.

Aber zwei Acte lang durfte der Neid sich nicht regen. Zwei Acte siegte der Dichter. Da stand schirmend die Sandrock neben ihm, wie mit dem hellen Schwerte neben guten Helden die kluge Pallas Athene. Ich habe sie immer bewundert und ich habe es oft gesagt. Heute fehlt mir die Rede. Es klänge überschwänglich und wäre doch nüchtern, grob und stumpf neben meiner Ergriffenheit, meinem Taumel, meiner seligen Läuterung der Seele. Wenn so einem frivolen, verdorbenen und nichtigen Scribenten einmal

ein paar Minuten lang das schöne Glück der reinen Thränen geschieht, soll er es stumm und heimlich genießen. Worte könnten nur entweihen. Man weiß, wie sie alles, wenn sie nur kommt, gleich in Würde und Bedeutung rückt. Man kennt ihren tapferen Verstand, die Lücken der Dichtung zu treffen und zu füllen. Aus den leisesten Winken des Dichters holte sie die heimlichsten Nuancen und half, wo er zaudert, mit malender, rathender Geste. Aber im dritten Acte, wo die Dichtung lahmt, gab sie aus Eigenem eine Tragödie dazu, die auf dem Wege des Dichters lag, ohne daß er sie heben konnte: die Tragödie von der sittigenden Kraft des Leides. Sie schien das edle Wort des Adalbert Stifter zu spielen: „Der Schmerz ist ein heiliger Engel und durch ihn sind Menschen größer geworden als durch alle Freuden der Welt.“ So brachte sie, was dem Stücke fehlt: einen Schluß. Wir wissen, daß das arme, kleine Mädchen nicht verderben wird: sie ist gut durch den Schmerz und eine Künstlerin geworden. Eine edle Zukunft wird eröffnet und eine große Perspective ist da. Wir werden geläutert und tröstlich entlassen. Auch Herr Giampietro und Herr Kutschera, als dumme Wiener „Lebebuben“, waren unübertrefflich. Herr Rhil schien heute ohne rechte Lust. Herr Tewele, Herr Weisse, Herr Eppens, Herr Meixner, Frau Berg, Fräulein Gribl störten nicht, nicht einmal Fräulein Hell. Fräulein Bock wurde in der Burg besser verwendet: da ließ man sie nicht spielen.

1894.

„Komödianten."

(Von Edouard Pailleron. Zum ersten Mal am 20. October.)

Es ist lustig, wie sich kluge, auch vermeintlich gerechte, aber eben im Scheine der Gegenwart befangene Menschen oft über das Theater ärgern. Sie klagen, daß es eine unverdiente Geltung hat und mehr Ruhm seinen Leuten bringt, als ihnen gebührt, Politiker gar, andächtig den Mysterien der parlamentarischen Ränke ergeben, wollen nimmer glauben, daß man Sieg und Fall einer Comödie ernster nehmen kann als eines Ministers, und staunen, daß Molière berühmter als Colbert, Herr Kadelburg berühmter als der große Staatsrath Schmoller und Girardi berühmter als Herr von Chlumecky ist. Das scheint ihnen falsch, weil sie immer nur an die Bühne von heute denken, die sich untreu ist und freilich ihre Würde verkennt. Sie vergessen, was sie war und wieder werden kann: Seher, Ordner, Architekt der Welt. Sie vergessen, daß es ihr Amt ist, das Leben zu deuten und durch diese Deutungen die Hörer thätiger, kühner, bewußt an ihre Geschäfte zu schicken.

Das Drama hat das Amt, das Leben zu deuten. Es muß einen Willen zeigen, der sich an den Dingen stößt, ihre Kraft gegen sich löst und durch das Ende dieses Streites ein Gesetz offenbart. Hebbel hat in seinem asthmatischen und röchelnden Deutsch gesagt: „Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampfe zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die That, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Nothwendigkeit, modificirt und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt und daß es uns so die Natur allen menschlichen Handelns klar macht, das beständig, sowie es ein inneres Motiv zu manifestiren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichtes berechnetes äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig." Und der alte Brunetière schrieb neulich: „Drame ou vaudeville, ce que nous demandons au théâtre, c'est le spectacle d'une volonté qui se déploie en tendant vers un but, et qui a conscience de la nature des moyens qu'elle y fait servir." Es ist das Wesen des Dramas, einen Willen in Zwist mit Mächten und so den Geist des Lebens in eine sinnliche Fabel zu bringen. Je gewaltiger dieser Wille ist, den es über die Erde und an die Sterne greifend zeigt, und je gewaltigere Mächte es gegen ihn zeigt, desto dramatischer wird es wirken und darum ist die Geschichte der Bühne immer eine Geschichte des Willens in ihrem Volke. Sie gedeiht, wenn Helden leben. Sie verkümmert, wenn kleine Begierden kleine

Menschen lenken. Aeschylus stand in den Siegen über die Perser, in Calderon schlug das wilde Blut der Conquistadoren, Elisabeth und Shakespeare, Lessing und der große Friedrich; und noch das Geschlecht, das den Franzosen das große romantische Drama gab, war zwischen Schlachten unter verhallenden Kanonen empfangen.

Das erklärt den dunklen, aber sicheren Drang der Menge, die Bühne als das unbestechliche Gewissen der Völker und der Zeiten über die anderen Künste, ja über alle Pflichten zu stellen, da alle doch von ihr erst aus der ungestalten Verworrenheit gehoben und erkenntlich werden. Aber es erklärt auch, warum das Geschlecht vor uns, das Geschlecht zwischen der Romantik und der Moderne, kein Drama haben konnte. Es war kein Geschlecht von Helden. Kleine Begierden lenkten kleine Menschen. Wille fehlte. Seine Väter hatten ihm die Macht erobert. Seine Söhne werden sie vertheidigen müssen. Selber saß es an der vollen Tafel und durfte schmausen. Leidenschaft, die ihm nichts mehr bringen, es nur gefährden konnte, mied es ängstlich. Es war nach großen Thaten von gestern eine Pause in der Geschichte, die heimlich indes unten Kräfte zu großen Thaten von morgen rüsten mochte.

In dieser wesentlich undramatischen Zeit, die doch den Glanz und die Lust der Bühne nicht missen wollte, kam die neue Kunst auf, wenigstens den Schein zu retten und theatralisch zu thun. Findige Betrüger lernten über das Unvermögen zu täuschen. Sie nahmen die alten Formen und blendeten durch fremde gleiß-

nerische Gaben. Dramen gab es nicht mehr. So boten sie Surrogate.

Die „Komödianten" von Pailleron, die das Deutsche Volkstheater letzten Samstag spielte, sind von dieser Gattung.

* *
*

Pailleron wußte stets, ohne dramatisch zu sein, theatralisch zu scheinen. Was Aristoteles schon und nach ihm Lessing zuerst vom Dramatiker fordert, fehlt ihm: die Fabel. Die nimmt er immer von Scribe. Selber hat er nichts als Putz und Flitter: Worte, Witze, Eprigramme. Er ist kein Geist der Bühne. Er ist nur ein Geist von Tortoni. So kann er kein Drama geben. Es wird immer ein Feuilleton. Dramatisch ist es, Dinge und Menschen auf ihr Wesen zu bringen, daß ihnen der Zufall nichts mehr anhaben kann und ihre Gesetze walten; Feuilleton ist es, Dinge und Menschen auf den Kopf zu stellen, bis sie durch unerdenkliche, gegen ihr Wesen gewaltsame Wirkungen verblüffen. Dramatisch ist es, Dinge und Menschen auf ihre Werte zu bestimmen; Feuilleton ist es, Dinge und Menschen aus ihrer Achse zu verdrehen. Dramatisch ist es, in Dinge und Menschen zu dringen; Feuilleton ist es, an Dingen und Menschen zu spielen. Wider die Natur auf die Bühne gezogene, in Rollen abgetheilte, mit geborgten Handlungen vermummte Feuilltons sind seine Stücke immer.

Es gelingt ihm nie, Menschen zu gestalten, sondern

er erinnert an Gestalten, die man schon kennt, und macht nun zu ihnen, über sie seine Glossen und Späße. Er kann nicht schaffen. Das läßt er andere für sich thun: das Leben oder die Schauspieler. Man denke etwa an seinen Bellac. Wenn man die Formen vergißt, die ihm hier ein kluger Künstler in einer glücklichen Stunde aus sich gab, und den Text der Rolle nimmt, bleiben nur seine Anmerkungen zu einer Gestalt, die fehlt. Sie stecken höchstens ungefähr die Gegend eines Menschen ab und passen auf alle in ihr möglichen Menschen. Man muß den Philosophen Caro oder den Schauspieler Robert kennen, um eine Gestalt hier sehen zu können. Andere erst, nicht der Dichter, geben ihr Blut und Fleisch. Das ist genau das Verfahren des Feuilletonisten. Für den Kenner von Falstaff oder Bismarck wird Paul Lindau über Falstaff oder Bismarck ganz amusante Dinge sagen. Aber wer Falstaff oder Bismarck nicht sonst schon kennt, dem wird aus sich Paul Lindau sie nicht schaffen. Es ist im Wesen des Feuilletonisten, daß er nicht gestalten kann.

In der Wiener Bearbeitung der „Komödianten“ fehlt eine Scene, die an der Comédie der beste Treffer des Stückes ist. Wenn dort im zweiten Acte der jüngere Coquelin kommt und den jüngeren Coquelin giebt, jauchzt das Haus. Der Scherz ist köstlich und drastischer konnte der Autor nicht seine Art und die ganze Art dieser undramatischen Zeit mit einem Schlage zeigen, als indem er einen Schauspieler sich selber spielen ließ. So wird offenbar, daß er kein

Leben zu schaffen, sondern nur das wirkliche zu nehmen weiß, und auch das muß erst noch der Schauspieler für ihn thun. Auf den Schauspieler wälzt er alle Pflichten des Dichters. Glückt es einem Schauspieler, was der Dichter versäumt, die hübschen, zierlichen und geschliffenen Reden auf einen lebendigen Menschen zu stecken, dann nur kann er wirken.

Er sagt dem Schauspieler: „In der Gegend der Akademie sind Gecken, welche Gunst von Damen Philosophen scheinen läßt. Bitte, sind Sie so gut und holen Sie mir so einen her. Ich schreibe einstweilen ein paar Schlager für ihn auf." Und der Schauspieler bringt ihm den Bellac. So soll ihm in den „Komödianten" der Schauspieler die neue Bohème bringen, diese laute, lüsterne, nach Geld und Ehren ungeduldige Bohème von heute, und er schickt ihn um den Typus des Pégomas, der ein bißchen Roumestan und ein bißchen Astier und ein bißchen Tartarin und alles mit einem Geruche von Panama ist. Da Féraudy von der Comédie ihn fand, wurde es dort ein Sieg. Da die Wiener Darstellung versagte, mußte es hier eine Niederlage werden. Ohne schöpferische Schauspieler kann dieser unschöpferische Dichter nicht bestehen.

Die Wiener Darstellung versagte. Nur eine Scene im dritten Acte wurde von der Sandrock und Herrn Rhil, die allein auch Pariser Ton und Haltung trafen, schön gespielt, natürlicher, feiner und verständiger selbst als an der Comédie.

Entsagung.

(Schauspiel in vier Acten von Wilhelm Karczag. Zum ersten Mal aufgeführt am 24. November.)

Es ist sonst nicht meine Art, Stücke zu erzählen. Ich denke: wer sie kennt, braucht es nicht und die anderen wissen dann doch schließlich erst recht nichts. So schenke ich es mir und dem Leser. Ich sage lieber, ob und wie ein Stück auf mich wirkt, suche die Gründe meiner Lust, meiner Wuth und wenn es mir dann noch gelingt, aus ihnen ein dramatisches Gesetz oder was mir so scheinen will, zu ziehen, bin ich sehr zufrieden. Mit dem Stücke des Herrn Karczag würde das jedoch nicht gehen und es würde sich auch nicht schicken. Ich erinnere mich, daß meine Pariser Collegen, als 1889 dort Annamiten spielten, sich hüteten, sie an dem Pariser Geschmack zu messen. Nein, sagten sie, das dürfen wir nicht; es ist gleich, wie sie uns gefallen; es genügt, daß sie daheim gefallen; wir haben nur zu verzeichnen, wie Schauspieler und Stücke sind, die den Annamiten gefallen. Das scheint mir auch bei dieser „Entsagung" geboten. Herr Karczag ist ein Ungar. Den Ungarn gefällt sein Stück. Es hat ihnen

in Pest gefallen, wo es noch immer gespielt wird, und es hat ihnen hier gefallen, wo sie in Massen neulich klatschten, lärmten, Eljen schrieen. So kann es ihm sehr gleich sein, wie es mir gefällt, und ich ziehe es vor, gar nicht zu urtheilen, sondern es einfach zu erzählen.

Ein alter Graf heiratet eine junge Gouvernante, ohne seinen Sohn zu verständigen, der in Afrika reist. Plötzlich kommt der Sohn zurück. Dem Vater wird die Sache ungemüthlich und man kann es ihm nicht verdenken: denn richtig schreit der Sohn gleich mörderisch mit ihm, schimpft ihn aus, daß so ein alter Herr sich doch schämen sollte, noch so lüstern und verliebt zu sein, und will entrüstet wieder fort. Doch bittet ihn Irene (so heißt die Gouvernante und Gräfin), wenigstens zuvor noch den „Seufzer ihres gefolterten Herzens zu hören." Nun natürlich, so was läßt sich nicht gut refusieren; er setzt sich also und hört und sie redet lange, sagt aber nichts, als daß ihre Mutter blind war. Ha, ruft er da. Warum haben Sie denn das nicht gleich gesagt? Das ändert doch die Geschichte! Dann ist ja alles gut! Sie wagt es noch gar nicht gleich zu glauben und der Vater auch nicht und das Publicum schon gar nicht, weil doch kein Mensch ahnen kann, daß der junge Graf gerade auf blinde Mütter so viel Wert legt. Aber er giebt ihr die Hand, schimpft nicht mehr, wird sehr nett und es wäre schon aus, wenn da nicht der Vater plötzlich von ihr verlangen würde: „O Irene, ich möchte in dein Inneres schauen!" Da sie nun überhaupt eine gefällige Person ist, sagt sie: „Schau hinein!" Er

schaut und da muß es nun nicht ganz in der Ordnung sein: denn er wird ungeheuer wild, tobt, flucht, rast und schwört, daß sie ihn mit dem Sohne betrügen will. Sie ist paff und der Sohn ist auch paff und auch das Publikum ist paff und sie betheuert, daß es nicht wahr ist, und der Sohn betheuert auch, daß es nicht wahr ist, und auch das Publicum könnte betheuern, daß es nicht wahr ist, und so überlegt sich der Vater die Sache und geht versöhnt ab. Aber jetzt will der Sohn sich tödten. Irene fragt: Warum? Das Publicum fragt auch: Warum? Und in der Verlegenheit, weil man es nicht weiß, umarmt und küßt der Sohn geschwind Irene, was man in diesem Stücke das „Siegel der Liebe auf die Lippen drücken" nennt, und da kommt accurat der Vater wieder, sieht es, brüllt, taumelt und es trifft ihn der Schlag und er wird blöde. Jetzt weiß der Sohn gar nicht mehr, was er thun soll; aber die Regierung, die dort nicht so ist, sondern sich um die Leute kümmert, schickt ihn nach dem „fernen Süden", wahrscheinlich nach Temesvar. Der Sohn ist fort, der Vater ist blöde und so geht Irene nun auf der Bühne verlassen hin und her und denkt nach, mit wem sie denn die nächste Scene spielen soll. Sie sucht rechts, sie sucht links, sie sucht vorne und im Grunde; sie kraxelt hinten sogar eine steile Treppe hinauf und schaut lange, lange nach allen Seiten spähend aus; aber weil sich absolut keiner mehr finden will und es auch schon halb zehn ist, muß halt schließlich doch der Vorhang fallen.

Damit man nun nicht zu traurig wird, kommt in

dem Stücke auch noch ein anderes Stück vor, das genau so komisch ist, wie jenes tragisch. Wenn man sie zusammen nimmt, muß man lachen und möchte man weinen. Mehr kann man schon wirklich nicht verlangen. Aber man darf nicht meinen, daß das etwa eine zweite Handlung ist, die in der üblichen Weise mit der ersten verwachsen, um sie geflochten oder doch lose an sie gebunden wäre. Nein, es ist ein neues Stück für sich, ganz extra, das sich um jenes nicht kümmert, andere Figuren, einen anderen Ton und gar nichts mit ihm als die Decorationen gemein hat, und immer, wenn eine Zeit das erste ein bißchen gespielt worden ist, wird dann eine Zeit wieder ein bißchen das zweite gespielt, weil Abwechslung sein muß. Das scheint mir eine sehr verständige und nützliche Neuerung, man kann es mathematisch beweisen: denn natürlich, wenn man so gleich drei, vier Stücke bringt, muß die Wahrscheinlichkeit wachsen, daß eines doch schließlich gefallen wird. Aber ich weiß nicht, ob ihr Verdienst Herrn Karczag gebürt. Ich kenne das Original nicht. Es ist auch möglich, daß es die Direction des Deutschen Volkstheaters war, die in ihrer unersättlichen Hast, nur immer noch mehr Novitäten zu geben, gleich mehrere Stücke von ihm addiert und vielleicht jetzt überhaupt den Plan hat, solche Gesammtausgaben der Dichter zu insceniren, wo man an einem Abend ihre sämmtlichen Werke auf der Bühne sehen und jeder nach seinem Geschmacke sich das seinige wählen kann.

Und noch nicht genug. Es kommen nicht bloß diese zwei Stücke, sondern dann auch noch andere Figuren

vor, die weder in die erste noch in die zweite Handlung gehören. So reich ist dieses Stück! Ein Herr und eine Dame laufen in allen Acten herum, die ganz dunkel und mystisch sind. Sie gehen hin und her, sprechen, gestikuliren und man weiß nur, daß sie gewiß mit den zwei Stücken nichts zu schaffen haben. Man kann sich denken, wie das der Spannung dienen muß. Allerhand Vermuthungen wurden laut. Manche wollten wissen, daß es Gäste wären, ein Magnat und seine Frau, die eigens aus Pest gekommen, um den Dichter zu ehren, und, da eine Höflichkeit die andere verdient, auf der Bühne sitzen durften, wie die Höflinge und Cavaliere bei Molière. Aber es kann auch sein, daß sie noch aus einem dritten Stücke des Herrn Karczag waren, sozusagen Probelieferungen, welchen auf Wunsch die Fortsetzung folgt. Dunkel blieb auch ein General, der sich in den ersten Scenen zeigte und die Anwesenheit kräftig aufforderte, die Frauen zu ehren. Er kam aber nach dem ersten Acte abhanden. Ein feiner Zug, den man vielfach dankbar bewunderte und nur auch den anderen Personen gewünscht hätte.

Lob und Preis gebührt dem Uebersetzer. Man wird schon bemerkt haben, daß die Sprache in dem Stücke eine sehr gewählte ist. So sagt der Bediente einmal: „ihre Seele würde jauchzen". Nun kann man sich ungefähr vorstellen, wie dann erst die Grafen reden. Derlei zu übertragen muß nicht leicht sein. Aber der ungenannte Uebersetzer darf sich rühmen, daß es ihm voll und ganz gelang: so innig weiß seine Kunst an das Original sich zu schmiegen, daß es manchmal gar

nicht mehr wie eine Uebersetzung, gar nicht mehr deutsch, sondern schon direct ungarisch klingt. Die nämliche Meisterhand verrieth auch die Regie, die köstlich die locale Farbe gab, wie denn zum Beispiel die ungebundene Freiheit der ungarischen Sitten fein angedeutet wurde, indem Herr Liebhardt consequent im Salon den Hut auf dem Kopfe behielt — von solchen leisen Feinheiten wimmelte die Inscenirung. Leider wurden jedoch die Darsteller dem Geiste des Stückes nicht völlig gerecht. Sie spielten es, besonders die Sandrock und Herr Kutschera, zu sehr aus seinem Stile, aus seinem Tone weg, als ob es von Shakespeare oder Ibsen wäre, wodurch manche Schönheiten an Wirkung verloren. Nach meinem Gefühle hätte man es viel instructiver, viel deutlicher spielen sollen.

1895.

„Die Kameraden“.

(Lustspiel in drei Acten von Ludwig Fulda. Zum ersten Mal aufgeführt den 19. Januar 1895.)

Es ist eine edle Lust, in der Madrider Galerie die Gemälde des Velasquez zu betrachten. Man wird von ihren innig feierlichen Hymnen an die Welt ge-

tröstet, froh und dankbar; man wird gut. Er hat das ganze Leben gemalt, oben und unten, Könige und Bettler, Heilige und Zecher, Helden und Knechte, die traurige Schönheit später Infanten und die grandiose Pracht von jungen Pferden, alle Verwandlungen der ewigen Kraft; und immer ist ihm das Leben so unendlich schön, so erhaben und so rührend, und immer muß er es loben. Ob er den Menschen in seinen Verzückungen malt, die Anbetnng der Hirten, den Herrn am Kreuze, die Krönung der Jungfrau, oder ob er ihn mit den heroischen Geberden der großen Thaten malt, wie in den „Lanzen", ob er ihn, in der „Schmiede des Vulkan", mythologisch oder an seinen täglichen Werken und Geschäften, wie die „Spinnerinnen", malt — das selige Gefühl, das in allen Dingen immer neue Wunder schaut, dieses Goethe'sche Gefühl:

„Unmöglich scheint immer die Rose,
Unbegreiflich die Nachtigall"

verläßt ihn nie und er malt in der Furcht der Ewigkeiten. Allen ist es wohl schon einmal geschehen, daß sie ein sonst gemeines, vom Schmutze des Täglichen bedecktes Gesicht, wenn eine Freude seine Augen leuchten, seine Lippen lächeln ließ, plötzlich schön werden sahen, von einer geheimen, fremden und unglaublichen Schönheit. Aber er ist einer von den ganz Großen gewesen, welche die Dinge zwingen können, ihnen ihren stillen Zauber, ihren versteckten Gott zu offenbaren, und auch das Häßliche so lange anschauen, bis es unter ihren sanften und so warmen, schmelzenden Blicken schön

wird. Das ist ihm oft gelungen. Es ist ihm nur in wenigen Gemälden nicht gelungen und das sind immer Gemälde de un buffon ú hombre de placer, de un truhán, de un énano, Gemälde, wo er Schmarotzer, Narren, Zwerge, die höfischen Spaßmacher darstellt. Sie allein hat der gütige, immer verzeihende, ja verehrende Meister ohne Liebe, mit Zorn gemalt. Sie schielen tückisch, grinsen und es ist eine böse Qual in ihren grauen und von vielen Grimassen ermüdeten Mienen, welchen man es anmerkt, daß sie nicht ihre Seele ausdrücken durften, sondern sich lustig verzerren mußten. Er haßte sie als Sünder wider die Natur, weil sie sich nicht gehörten, sondern, sich verstellend, den Schwänken der Mächtigen dienten; und er konnte mit ihnen nicht gerecht sein, die nicht aufrichtig waren. So malte er sie hämisch, bösartig und wie verstört.

Was in Spanien der hombre de placer war, hieß italienisch uomo piacevole oder buffone. Sie hatten „scharfe Augen und böse Zungen“, wie die Florentiner sagten, und gaben sich, um angenehm zu leben, an reiche oder herrschende Leute hin, die sie durch die Tänze, Sprünge und Verrenkungen ihrer Witze bei guter Laune hielten, sei es durch facezie, Scherze für die Kenner, wie jener komische Pfarrer Arlotto, sei es durch Possen für den Pöbel, wie Gonnella, der berühmte Narr von Ferrara. Diese reichen oder herrschenden Leute waren nämlich gescheidt genug, sich doch klein zu fühlen, und dafür wollten sie sich am Großen rächen. So erfanden sie die Medisance und es freute sie, durch Lästerer und Spötter schmähen und verhöhnen

zu lassen, was zu verehren sie nicht edel genug waren, und wohl auch, indem sie sich mit noch kleineren, ja ganz unnützen und nichtigen Menschen umgaben, selber wieder von sich eine bessere Meinung zu kriegen. Dazu ist diese Medisance seither allen Classen, die an der Macht sind, unentbehrlich geworden, zu ihrer Versicherung und Vertheidigung vor dem Großen und damit sie sich über die eigene Erbärmlichkeit täuschen können.

Die Medisance der Berliner Börse hat jetzt keinen besseren Virtuosen als Herrn Ludwig Fulda. Er ist heute, was vor zehn Jahren Paul Lindau war. Man sieht also, daß es doch vorwärts und aufwärts geht: denn er übertrifft Herrn Paul Lindau beinahe noch. Man kann nicht leugnen, daß er für Berlin genug Geschmack und Geist und alle Mittel hat, um sein Geschäft auf einen sehr hohen und wirksamen Grad zu bringen. Velasquez hätte ihn freilich tückisch, bösartig und wie verstört gemalt, grinsend und schielend, mit schlimmen, listigen und trüben Blicken und mit jener leeren Traurigkeit dürrer Aeste und tauber Aehren, die unnütz sind, weil er keiner ewigen Bestimmung dient, sondern sich zum Spasse wegwirft und vergeudet. Aber wer nicht immer um die Würde des Menschen fragt und nicht prüft, was einer thut, sondern zufrieden ist, wie er es thut, kann auch an ihm sogar seine Freude haben, weil er ein zwar häßliches und schlechtes Amt doch mit der besten Begabung versieht, die da überhaupt möglich ist.

Er fing mit allerhand leichten und behutsamen

Plaisanterien an. Dann hat er sich, im „Talisman“, an den Kaiser gemacht und vor schmunzelnden Banausen gerade das Beste verspottet, was dieser dunkle, seltsame und so unerklärliche Jüngling hat: seine Begierde, groß zu sein und dem äußeren Glanze durch inneren Werth gerecht zu werden. Jetzt hat er, in den „Kameraden“, seinen Hohn auf die Bemühungen einiger Frauen und Schwärmer gesetzt, die sich im Täglichen unzufrieden fühlen und, freilich oft auf eine irre, recht bizarre und wunderliche Weise, dem Leben Sinn und Bedeutung geben möchten; und weil er da nicht, wie sonst, nur auf den Beifall speculirte, sondern mit Leidenschaft dabei war, mit allem Neide und Zorne und Hasse des Kleineren, der „solchen Trieb noch nie empfunden“, aber fühlt, daß er doch das Große nicht aus der Welt schaffen wird, ist es ein famoses Theaterstück geworden, so lustig und toll, wie jetzt kaum irgend eine andere Posse der deutschen Bühne.

Das Stück steht auf dem Contraste der täglichen Verrichtungen mit den nach dem Ewigen schauenden Gedanken, Worten und Werken, des Zufälligen mit dem Wesentlichen, des Thierischen mit dem Göttlichen im Menschen. Wenn man sich Dante nach seinem süßen und schrecklichen Traume, wo er in der brennenden Wolke den heiteren, aber furchtbaren Herrn der Liebe sah und die Worte vernahm: Ego Dominus tuus und Vide cor tuum — wenn man sich ihn dann eine Wurst essen denkt, so ist das ein sehr komischer Gedanke. In dieser Weise werden hier eine unruhige, aus dem Gewöhnlichen strebende Frau und ein Phantast

in ein gemeines Abenteuer gestellt, wo denn nun freilich die großen Sätze von Nietzsche und Ibsen zwischen den Grimassen des Vaudevilles sich absurd und burlesk genug annehmen müssen, während der Philister ein rechter Held scheint, der ja natürlich den Forderungen weltlicher und niedriger Verhältnisse leicht gewachsen sein kann. Es ist klar, daß das dann den Philister im Parterre unbändig freut. Aber auch den Künstler oder Schwärmer wird es nicht verdrießen, weil es ihn in einer amusanten, freilich für drei Acte ein bißchen dürftigen Fabel fühlen läßt, daß er nicht ins Tägliche gehört.

Die Darstellung im Deutschen Volkstheater darf ein Muster heißen. Nicht nur weil die Sandrock, verblüffend und unwiderstehlich, eine komische Kraft und Verve zeigt, die ihre Kenner und Bewunderer selbst in ihr nicht ahnen konnten, und sich mit einer Ausgelassenheit und Laune parodirt, die sie neben die Réjane stellen, nicht bloß weil Herr Giampietro, der nur noch ein bißchen ungleich und anfangs nicht ganz sicher in der Haltung ist, und Herr Rhil mit Eifer und Glück ihr folgen, nicht bloß, weil die üblichen Störungen und Vergriffe der Regie sogar fehlen; sondern weil, was wesentlich, aber so selten ist, das Spiel in jeder Scene Ton und Stimmung hat. Den Ton, den die Sandrock bringt, nehmen die Partner auf, erwidern ihn, verändern ihn nach ihren Rollen, lassen ihn schwellen oder sinken, verlieren ihn doch nie ganz und so glaubt man eine neckische und kichernde Musik zu hören und wird angenehm von den bunten Verwandlungen derselben Melodie geschaukelt.

Den nicht eben sympathischen Dr. Wulff hat am Berliner Deutschen Theater Herr Emanuel Reicher in meiner Maske gespielt. Hier spielte ihn Herr Giampietro in einer Maske, die einige wieder auf mich, andere auf Herrn Arthur Schnitzler deuteten. Da wurde denn von vielen hin und her gestritten, ob wir uns das verbitten könnten, sollten, müßten. Aber es ist von Sokrates bekannt, daß er, als in den „Wolken" seine Maske auf die Bühne kam, sich unten lachend erhob und dem Volke zeigte, damit es besser vergleichen könnte. Nun, da meine ich: was Sokrates sich so mit Behagen gefallen lassen durfte, das können Schnitzler und ich uns auch gefallen lassen, wenn schon freilich weder Herr Reicher noch Herr Giampietro so ganz ein Aristophanes ist.

Maria Magdlena.

(Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Aufzügen von Friedrich Hebbel. Zum ersten Mal aufgeführt am 4. Mai.)

Als Shakespeare dichtete, hatten seine Collegen, die anderen Schauspieler, immer nur eine Klage. Es war ja sonst für sie eine sehr gute Zeit, ihr Stand gedieh, schöne Frauen, edle Jünglinge und Helden liebten ihre

Kunst, ja waren stolz, sich Truppen zu halten, die im Mantel ihr Wappen trugen, und so durfte der Mime wohl zufrieden sein, von Prinzessinnen und eleganten Lords umgeben, die auf der Bühne um das Spiel sich drängten, aufmerksam, mit den koketten Knaben, die Frauen gaben, lüstern scherzend und bereit, gleich der feinsten und geheimsten Anspielung zu folgen. Wenn nur, das war allein ihre Klage, wenn nur der Pöbel nicht gewesen wäre, dieser betrunkene, schreiende, hämische Pöbel unten, Matrosen, Kutscher oder Knechte, triefend, schwitzend und übel riechend, die lärmten, schmausend, zechend, rauchend, und sich prügelten und, wenn da oben nicht etwas gewaltiges geschah, groß, kühn und menschlich genug, auch den Gemeinen zu bändigen, Scherben, Steine und allerhand Reste auf die Scene warfen! Dieser wilde und herrische Pöbel war den Schauspielern ein Gräul, seinem verruchten Treiben schrieben sie ihren schlimmen Ruf zu und sie ahnten gar nicht, wie er, ohne es selber zu wissen, ihnen vielmehr diente und half, weil er die Dichter zur Macht und Größe nöthigte, weil er sie zwang, so einfach und ewig wie das Leben selbst zu sein und die allgemeine Sprache des Schicksals zu reden, und weil er so ein Wächter war, der das Drama hütete, sich von seinem Wesen weg ans Künstliche und Manierierte zu verlieren.

Als Goethe mit Schiller versuchte, eine deutsche Bühne zu bilden, schienen sie es leicht zu haben. Was Schröder in Hamburg mit so vieler Mühe, in dem er die „Gesellschaft der Theaterfreunde“ begründete, sich langsam allmählich erst erziehen mußte, bot ihnen der

Hof: ein kunstverständiges und kunstempfindliches Publicum. Kenner und Liebhaber des Schönen waren da, fähig, jedes Experiment mit Achtung aufzunehmen, ein Werk aus seinen Absichten zu ergänzen, Versuche sinnig zu begleiten; und wenn ja einmal die Laune der guten Bürger ein bißchen ungeberdig wurde, so wußte dem der Gebieter der Stadt, dann mehr Minister als Dichter, strenge zu wehren, wie in jener Vorstellung des Jon, da er aufstand und rief: man lache nicht! Solche Zucht mußte, sollte man denken, der Kunst doch nützen und die Kunst darf sich auch in der That nicht beklagen. Sie wurde die Schönheit der Geste, der Klang der Rede wurden gefördert; Malerei, Musik gewannen. Nur eines war auf diesem Theater vergessen; das Theatralische war vergessen. Was Goethe selbst einst das „Menschengeschick Aufregende und Bezwingende" genannt, wich einem feinen, klugen, geistreichen, aber kühlen und behutsamen Spiel für Kenner und die „Hauptsache" wurde, wie Goethe über den Alarcos an Schiller schrieb, „daß wir diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören". Das war, philologisch und auch ästhetisch, wahrscheinlich sehr nützlich. Aber es war gewiß nicht mehr Theater. Die ästhetische Bildung mochte es fördern. Die dramatische Wirkung förderte es nicht. Es war eben alles da zum Gedeihen der Kunst. Aber eines fehlte zum Gedeihen des Theaters. Es fehlte jene harte und unerbittliche Controlle, die das Theater nicht missen kann. Es fehlte der Pöbel, der dunkel, aber untrüglich, instinctiv den schönen Gedanken und die lebendige Kraft trennt.

Die Romantiker trieben es dann noch ärger. Indem sie das Theater immer literarischer machten, machten sie es zuletzt so untheatralisch, daß es seine eigene Caricatur werden mußten, wie im „gestiefelten Kater“, im „Blaubart“ oder in den Immermannischen Experimenten. Sie wollten das Besondere, das Aparte, das Curiose und das Drama soll das Allgemeine, das Gesetzliche, das Ewige. Sie suchten eine Kunst für wenige und so konnten sie das Theater nicht finden, das die Kunst für alle ist. Und so trieben sie so lange Literatur in das Theater hinein, bis sie am Ende das Theater aus der Literatur vertrieben. Sie haben manche Schönheit gebracht; dem Theater haben sie nur geschadet, ja sie haben so sehr den dramatischen Sinn bethört und verstört, daß das Wesen der Bühne, was sie denn überhaupt soll und wie sie es soll, später wie eine unerhörte Neuerung erst wieder entdeckt werden mußte. Das hat zuerst Friedrich Hebbel gethan. Es ist thöricht, ihn deswegen zur Moderne zu rechnen. Er war nicht moderner als Lessing oder Schröder. Er hat keine neuen Wahrheiten, er hat nur die alten aus ihrer Verschollenheit gefunden. Er wußte das selbst und tröstete sich gern damit, daß es nicht gilt, „das elfte Gebot zu erfinden, sondern die zehn vorhandenen zu erfüllen“. Das war sein Wunsch und es ist ihm beinahe gelungen. Er hat die ewigen Gebote der Bühne erkannt, die so lange vergessen waren, und redlich getrachtet, ihnen nach seinen Kräften zu dienen. So darf ihn, was er über das Drama gedacht und geschrieben, kritisch wohl neben Lessing stellen. Seine Aufsätze „Mein Wort

über das Drama", das „Vorwort zur Maria Magdalena, betreffend das Verhältniß der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte" und „Ueber den Styl des Dramas" sind da besonders zu nennen. Sie sind freilich gar nicht „originell". Wer nur zu lesen versteht, allerdings mit jener Erleuchtung der Worte, die erst die eigene Erfahrung giebt, kann schließlich alles schon im Aristoteles finden. „Den dramatischen Dichter macht vor allem, wenigstens in der modernen Welt, die Kunst zu individualisiren, das heißt auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eines das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurch läuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird" — „Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die That, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Nothwendigkeit, modificirt und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und daß es uns so die Natur allen menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestiren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äußeres entbindet, nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zu Grunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt,

den Ring abgiebt, innerhalb dessen sich alles planetarisch regen und bewegen muß, so hat der Dichter doch, im gehörigen Sinn und unbeschadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Interessen oder richtiger für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu sorgen und sich wohl zu hüten, alle seine Charaktere, wie dies in den sogenannten lyrischen Stücken öfters geschieht, dem Centrum gleich nahe zu stellen. Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist und wenn sich auf solche Weise alles bis zu den untersten Abstufungen herab, in, durch und mit einander entwickelt, bedingt und spiegelt" — „Ich sage es Euch, Ihr, die Ihr Euch dramatische Dichter nennt, wenn Ihr Euch damit begnügt, Anecdoten, historische und andere, es ist gleich, in Scene zu setzen oder, wenn's hochkommt, einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinanderzulegen, so steht Ihr, Ihr mögt nun die Thränenfistel pressen oder die Lachmuskeln erschüttern, wie Ihr wollt, um Nichts höher als unser bekannter Vater aus Thespis her, der in seiner Bude die Marionetten tanzen läßt. Nur wo ein Problem vorliegt, hat Eure Kunst etwas zu schaffen; wo Euch aber ein solches aufgeht, wo Euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in Eurem Geist, denn Beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wieder findet, da ergreift es" — in diesen Sätzen ist die Summe seiner dramatischen Gedanken und man darf wohl sagen, daß es die Summe

aller dramatischen Weisheit ist. Das Drama, das ihnen gerecht würde, wäre ohne Fehl.

Sich selber ganz gerecht zu werden und mit der That seinen Gedanken zu folgen, war nun freilich seine Sache nicht. Er erkannte, was das Drama soll: daß es an einem einzelnen Falle das allgemeine Schicksal, an einem Beispiel das Gesetz zeigen soll, und zwar jenes Gesetz, das eben von den Menschen dieser Zeit als ihr Schicksal empfunden wird, und an einem Falle, in den die Menschen dieser Zeit sich selber zu stellen bereit und fähig sind. Aber er konnte es nicht immer und konnte es nie ganz. Er wurde, wie er ringen mochte, doch jenen romantischen Hang nicht los, den Hang zum Aparten und Curiosen; in ihm blieb die Sucht, nur nicht gewöhnlich zu sein. Es gelang ihm nicht, einfach zu werden wie das Leben. Er blieb immer seltsam, so im Thema als in der Sprache. Seine Menschen thun nicht, was bei ihrer Art in ihrem Falle alle Menschen thun müssen; seine Menschen reden nicht, wie in ihrem Falle alle Menschen ihrer Art reden müssen; es ist immer noch Literatur in ihren Thaten, in ihren Reden. Und so hätte wohl auch ihn jener englische Pöbel mit Scherben und Steinen bedroht und hätte recht gethan: denn ein Drama, das nicht so menschlich und so giltig ist, daß es alle zwingen muß, ist kein Drama. Sein Geist sah rein in das Wesen der Bühne; es zu treffen, hatte er nicht die gehorchende Hand. Die müßte man ihm geben.

Seinem Geiste die Hand zu geben, die ihm fehlte, wäre die Pflicht einer künstlerischen Regie. In seinem

Falle müßte der Schauspieler nicht für den Dichter denken, aber für ihn handeln. Er müßte seine sonderbaren Leute vermenschlichen, indem er ihre Gesten, ihre Reden verträglichen würde. Er müßte die literarische Maske von ihnen nehmen und ihre natürliche Miene zeigen. Er müßte sie sozusagen hinter ihrem Rücken spielen, ohne zu achten, was sie vorne romantisch heucheln. Im Grunde sind sie ja immer lebendig und echt, aber sie verstecken es in Paradoxen und Antithesen. Den geheimen Sinn unter diesen müßte er spielen, statt immer nur ihren lauten Text zu sprechen. Es ist ja alles da, nur ist es nicht sinnlich. Sinnlich müßte es erst der Schauspieler machen. Er müßte von dem, was die Personen scheinen, zu dem dringen, was der Dichter wollte, und nicht, als was sie sich geben, sondern wie sie sind, müßte er bringen. Der Dichter hat ein dramatisches Wesen literarisch geformt; aus der literarischen Form müßte der Schauspieler in das dramatische Wesen zurück, um es selber dann erst theatralisch zu formen. Ein Beispiel. Dritter Aufzug, siebenter Auftritt. Carl tritt ein und sagt: „Das Feuerzeug ist noch auf dem alten Platze, ich wette, denn wir haben hier im Hause zweimal zehn Gebote. Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten! Um halbzehn Uhr muß man müde sein! Vor Martini darf man nicht frieren, nach Martini nicht schwitzen . . . . . . Heut ist Donnerstag, sie haben Kalbfleischsuppe gegessen. Wär's Winter, so hätt's Kohl gegeben, vor Fastnacht weißen, nach Fastnacht grünen! Das steht so fest, als daß der Donnerstag

wiederkehren muß, wenn der Mittwoch dagewesen ist, daß er nicht zum Freitag sagen kann: „Geh Du für mich, ich habe wunde Füße!“ Das ist nun ganz undramatisch. Der Gedanke, daß der Donnerstag mit dem Freitag spricht, ist so gar nicht im Kreise der Bildung von Carl und die ganze Betrachtung ist so gar nicht in der Situation. Sie stört, hemmt, reizt die Ungeduld. Sie gehört nicht her. Der Dichter will sie hier auch gar nicht. Er holt nur hier endlich nach, was er früher versäumte: zu erklären, wie bei diesem Vater dieser Sohn nicht anders werden konnte. Er sagt nur hier endlich, was er gleich anfangs, nicht sagen, sondern zeigen sollte: die pedantische Enge und Strenge des Hauses. Der ganze Monolog ist eigentlich gar nicht für den Schauspieler da, um gesprochen zu werden, sondern er ist für die Regie nur da, um ihr die Stimmung anzugeben. Zwei Drittel des Textes sind so und würde eigentlich in Klammern gehören, als Anmerkungen und Angaben für die Regie. Man müßte jede Rolle in zwei Theile trennen: in die Worte der Person und die Winke an die Regie; diese Winke müßte die Regie vernehmen und aus dem Wörtlichen in's Sinnliche zu bringen wissen, so daß, wenn dann das Wort kommt, es uns nichts mehr sagt, was wir nicht schon lange schauen und also fühlen würden. Dann erst könnte, was jetzt immer nur unserem Verstande berichtet wird, vor unseren Sinnen und in unserem Gemüthe geschehen. Dann könnte es erst wirken. Dann würde man erst die Wahrheit und geheime Kraft gewahr, die in diesem sonderbaren Stücke stecken.

Man darf es dem Deutschen Volkstheater nicht verargen, daß es das nicht traf. Das Burgtheater trifft es auch nicht. Eine merkwürdige Sitte der deutschen Schauspieler ist daran schuld: der falsche Respekt vor dem „Dichter". Autoren spielen sie, indem sie ihnen aus Eigenem helfen. „Dichter" flößen ihnen einen solchen Schrecken ein, daß sie es nicht wagen, sie darzustellen, sondern sie lesen sie bloß mit ungemeiner Hochachtung vor. Das ist ja im Grunde sehr hübsch von den Schauspielern. Aber es ist sehr traurig für die Dichter. Ein tapferer Regisseur könnte da vieles wirken. Aber man weiß ja, daß das Volkstheater keinen Regisseur hat, geschweige denn einen tapferen, und so muß man es zufrieden sein, daß Fräulein Wachner, freilich mehr sentimental als heroisch (Hero, Luise, Denise wären ihre Rollen), wieder ihr reines, so inniges Talent schimmern ließ.

Romeo.

(Zur Aufführung im Deutschen Volkstheater am 21. September 1895.)

Es ist ungewiß, ob Shakespeare je in Italien war, so wahrscheinlich das freilich der „Kaufmann von

Venedig" und der „Othello" machen; es könnte jedenfalls nur vom Herbst 1592 auf den Sommer 1593 gewesen sein, als in London die Pest wüthete und die Theater geschlossen waren. Aber sicher ist, daß er den „Romeo" schon 1591 schrieb, ohne Italien zu kennen, als so vage nach Novellen von Boccaccio und Bandello. Nicht aus schönen Erinnerungen hat er das schwärmende Gedicht geholt, sondern aus einer überschwenglichen Begierde nach dem ewigen Lande, die allerdings keine Laune, sondern seiner suchenden Seele wesentlich war.

Er war, kaum einundzwanzig Jahre alt, nach einer heftigen und ungestümen, ja strafbaren Jugend, daheim unmöglich, als Wilderer erwischt, eingesperrt und ausgepeitscht, aus einer sinkenden Familie, die verkam, so daß der Vater sich vor Schulden gar nicht mehr auf die Straße traute, arm und verrufen nach London gekommen. Es heißt, daß er hier zuerst vor dem Theater des Burbadge den Lords, die zur Vostellung ritten, die Pferde hüten mußte, bis es ihm glückte, eine Art von Factotum des Hauses, endlich sogar Inspicient zu werden, der zu den Auftritten der Schauspieler das Signal gab, ja wohl auch einmal zur Aushilfe statiren durfte. Aus einer schlechten Gesellschaft war er also in keine bessere gerathen: zur Bühne zu gehören galt nicht als Ehre, in der City wurde keine geduldet, sie mußten sich nach dem Osten von der Themse ziehen, neben Bärenzwinger und liederliche Häuser. Man mag sich danach ungefähr die Leute denken, die damals zum Theater gingen: Vagabunden und Strolche, zu jedem ehrlichen Geschäfte verdorben, das schlimmste Gesindel der

Stadt. Alle Leidenschaften, von keiner Besinnung gehemmt, an kein Gesetz gebunden, durch keine Pflicht beklommen, die strotzende Natur des nackten Menschen konnte er da freilich lernen. Aber es dauerte lange, bis er dazu kam, auch edles Betragen, Würde und den Prunk beherrschter Formen, die Wunder der Bildung in der Nähe zu sehen. Dazu mußte er erst der Liebling des mächtigen Essex werden, der ihn in einen Kreis fürstlicher Jünglinge zog, unter klare, von Begierden unbefleckte, süß wie blaue Trauben schmeckende Seelen, die, wie er die Jessica einmal sagen läßt, „Musik hatten in sich selbst" und auf allen Lärm der Leute, den Tumult von Lust und Leid hinaus gelassen als auf ein heiteres Schauspiel blickten, unerschütterlich in ihrer lichten Ordnung. Mit diesem hellen und blühenden Theil der Menschheit wurde er jetzt erst bekannt und jetzt erst ging ihm die stille Pracht bewußter Gesten, die Anmuth lächelnd kluger Reden von witziger Güte und milder Strenge, der ganze Zauber reifer Männer auf: wir sehen ihn davon im Theseus wie geblendet und verzückt. Und doch konnte er unter diesen so sublimirten Menschen noch immer jene dumpfen, von Brunst und Gier betrunkenen, wie Wetter brausenden Ungethüme seiner Jugend nicht vergessen, wie ein Sohn der Berge in gefälligen Ebenen sich immer doch nach der Gefahr von Stürmen und Lawinen seiner Heimath zurücksehnt. Dieser Barbar wurde in aller Cultur das Heimweh nach dem Heroischen der Natur nicht los; diese reizenden Formen konnten ihn nicht trösten, jenes ungestüme Wesen zu verlieren. Beide

wollte er verbinden. Adler, die zugleich Pfaue wären, Mörder mit der Delicatesse von Pagen, Instincte, die doch allen Takt und Geschmack des Bewußten hätten — derlei schwebte ihm vor. Das Schnauben der Leidenschaft wollte er nicht missen, aber sie sollte freilich jetzt in Sonetten schnauben. Er wünschte sich den Pöbel, wie er die jungen Lords jetzt kannte, so bewußt und schön, und die jungen Lords wünschte er sich, wie er den Pöbel kannte, so menschlich und wahr. Der Pöbel war trübe; die Lords machten ihn frieren: er wünschte, daß es hell und warm zugleich werden möchte. Darum wünschte er sich nach Italien.

Es mochte besonders der Dramatiker in ihm sein, der das wünschte. Man darf ja nie vergessen, daß er wie Otto Ludwig sagte, „seine Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben" hat; er war immer bedacht, „der Schauspielkunst Substrate zu geben". Nie ließ er sich durch ein undramatisches Interesse verlocken, Menschen aufzusuchen, die dem Schauspieler nichts bieten, oder sie in schauspielerisch indifferenten Zuständen zu zeigen. Was unschauspielerisch ist, ließ er weg. Die Ruhe ist unschauspielerisch. In der Ruhe betragen sich die Menschen allgemein; das einzelne an ihnen, der besondere Zug kommt da gar nicht heraus, als etwa in sehr feinen, winzigen und subtilen Spuren, die die Bühne verliert. Taine hat gemeint, daß Shakespeare ruhige Besonnenheit nicht achtete. Der weise Theseus, der gütige Lorenzo, die lächelnde Portia beweisen, daß das falsch ist. Er hat nur gewußt, daß man auf der Bühne mit ihr nichts machen

kann, weil sie unschauspielerisch ist. Aber auch die That ist unschauspielerisch. Auch in der That werden die Menschen wieder allgemein; das Einzelne und Persönliche verschwindet: im Morde selbst gleichen sich alle Mörder. Nur auf dem Wege von der Ruhe zur That löst sich der Einzelne aus dem Allgemeinen los; nur dieser Weg ist sein; er allein ist dramatisch. Philosophen sind so undramatisch als Thiere. Zwischen dem Philosophen und dem Thiere geht das Drama. Darum sehen wir Shakespeare immer bemüht, seinen Helden aus der Ruhe zu drängen, aber an der That zu hindern. Ist er besonnen, so wird alles gehäuft, ihn zur Leidenschaft zu treiben; dem Leidenschaftlichen wird immer gewehrt. Man denke an Macbeth und die Lady: wie der Zögernde unablässig gereizt, die Begierige immer gehemmt wird, damit nur beide zwischen Ruhe und That verbleiben: denn da ist der Schauspieler mit seiner Kunst daheim. Darum konnte er mit jenem Pöbel so wenig als mit diesen Lords zufrieden sein: bei jener unbesonnenen Leidenschaft war jedes Drama im ersten Acte schon aus, bei dieser unleidenschaftlichen Besinnung konnte es gar nicht beginnen. Jene durch diese zu verzögern, diese durch jene anzutreiben mußte der Schauspieler wünschen. Erst die Mischung aus jenem Pöbel und diesen Lords würde schauspielerisch sein. Die suchte er in Italien; es war ihm das Land, wo die Menschen sich schon in Cultur und doch noch mit Natur betrugen, einem wilden Wesen edle Formen gebend und die eigenen Triebe wie fremde Bestien kaiserlich gelassen betrachtend. So sind Romeo und

Julie, die wie erste Menschen die Liebe erst zu erfinden scheinen, um ihr doch gleich den letzten Glanz später Galanterie zu geben, stammelnd vor Begierden, doch gleich in Hymenäen und Sonetten stammelnd.

Das muß beachten, wer den „Romeo" insceniren soll. Er darf nicht vergessen, daß es nicht Romeo und Julie auf dem Lande ist, sondern in einer Stadt der Renaissance. Das macht gerade seinen Sinn aus. Man muß fühlen, wie Natur und Cultur da wetten, wer stärker ist. Von der Clairon wurde gesagt, daß sie auf der Flöte donnerte; so müßte er das Stück stimmen: Donner ewiger Leidenschaften auf der Flöte edler Sitten. Der Ton der Renaissance soll getroffen werden: wie hinter dem Heiteren, Prangenden, Purpurnen gleich Gift und Dolch lauern. Man nehme etwa das Fest in Capulets Hause, da Julie in die Welt eingeführt wird. Das Aeußere mag ungefähr zu denken sein, wie Gremio sein Heim in der „Widerspenstigen" schildert:

„— reich verseh'n mit Silber und mit Gold,
Kannen und Becken für die zarte Hand,
Tapeten rings von tyrischem Gewirk;
Von Elfenbein die Kästchen sind voll Kronen,
In Cederkisten Teppich und Gedeck,
Damast und Prachtgeräth und Baldachin,
Batiste, türk'sche Polster, reichbeperlt,
Venedigs Spitzen voll Goldstickerei,
Messing und Zinn und alles, was gehört
Zu Haus und Haushalt."

Da nun ein Gewimmel von Jünglingen, wie sie Benvenuto Cellini so gerne beschreibt, „über die Maßen schön und anmuthig, daß die Menschen ganz außer sich

gerathen und sich nicht mehr über jene Fabeln, verwundern, welche die Heiden von ihren Göttern des Himmels erzählten"; und daneben Frauen und Mädchen zwitschernd und kichernd oder auch Seufzer ins Geflüster mischend, siccome talor vedemo cader l'acqua mischiata di bella neve, wie es im achtzehnten Capitel der Vita nuova heißt. Dann Masken, Tänze und allerhand Scherze, wie sie Beroaldi von der Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit der Lucrezia von Este berichtet: daß Statuen plötzlich lebendig von den Postamenten steigen, mächtige Allegorien durch die Säle schreiten oder, indem das Orchester verstummt, Freundinnen als Dianens Nymphen lieblich singen. Und so hätten sich langsam, da die Luft anschwillt, Paare zu gesellen, hier in einer Nische, dort an einer Säule, Heimliche, die alle wie Romeo mit Julie flirten, nur daß freilich bei diesen gleich zum tragischen Ernst wird, was den anderen ein galantes Spiel bleibt. Zum Raufhandel des Mercutio möge man das zweite Capitel im Cellini nachlesen. So gäbe es für jede Scene ein Capitel aus einem Novellisten, ein Bild aus einer Galerie. Im Volkstheater wurde das leider versäumt; aber es wird ja auch im Burgtheater versäumt. Doch hätte man gut gethan, wenigstens der Einrichtung von Max Grube zu folgen, die nach einer Beschreibung Bulthaupts so einfach als nützlich scheint, indem sie z. B. gleich im ersten Acte die fünf Verwandlungen auf zwei reducirt, dadurch, „daß das Haus der Capulet, das die erste und zweite Coulisse rechts einnimmt, weit in die Scene vorspringt und sich in einer breiten Loggia

nach dem Publicum öffnet; in dieser Loggia spielt sich, nur wenig beengt, die Unterredung der drei Frauen ab; und so bewegen sich denn die vier ersten Scenen auf demselben Hintergrund; man sieht die Gäste das Haus betreten, nach Ersteigung einiger innerer (unsichtbarer) Stufen die Loggia passiren, um in den Ballsaal geführt zu werden; der durch dies Arrangement bedingte Aufbau kommt dem Ballsaal, in welchem die Estrade das Orchester bildet, dann wieder vortrefflich zustatten". Ebenso zieht sie im zweiten Acte die dritte mit der vierten Scene zusammen: „Wir sehen das Stadtthor, im Hintergrund rechts die Kapelle, daran stoßend, bis etwa an die zweite Coulisse reichend und hinter den Coulissen sich fortsetzend, das Gärtchen Lorenzos; ohne Zwang können die Freunde hier eintreffen, kann Romeo sich, aus dem Häuschen des Vaters kommend, zu ihnen gesellen." Und so weiter. Das nachzumachen wäre doch nicht so schwer gewesen.

Die Julia spielte Fräulein Wachner und man kann sich das heiße Kind nicht leicht inniger, rührender denken. Man muß nur hören, wie sie das erste Mal „Romeo" sagt: in diesem Tone singen alle Engel der Liebe, ihre so unbeschreiblich edle und reine Miene erglänzt von heiliger Lust und doch will ein Schatten nicht weichen, wie eine dumpfe Ahnung, daß „dieser süße Anfang bitter enden soll". Oder man höre, wie sie auf dem Balkone, in Thränen lächelnd, von diesem holden Verderben wie hallucinirt, so glücklich, daß es sie fast schmerzt, alle Wonne in das Wort preßt: „Weh mir!"; dann scheint das Schicksal wie ein böser

Nachtvogel durch den Garten zu rauschen. Oder man höre das herrliche „Amen“ zur Amme; sie hat die Gabe, eine ganze Situation in ein einziges Wort zu drängen. Wenn sie zum Vater kommt, sehen wir gleich, was später Paris sagt: „Dein Gesicht litt sehr von Thränen“. Was Lorenzo vom Gifte sagt, das bald „einen kalten matten Schauder durch ihre Adern“ schicken wird, malen ihre Augen. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß sie unrein intonirt, oft rauh und monoton wird, leicht ermüdet. Doch das sind Fehler, die ihr jeder Lehrer in drei Lectionen nehmen kann. Aber was kein Lehrer geben kann, hat sie: sie hat Seele.

Diese scheint leider Herrn Christians gänzlich zu fehlen, dem neuen Schauspieler, der den Romeo gab. Er hat gute Mittel: ein schönes, doch wächsernes, für den Romeo zu glattes, allzu heiteres Gesicht, edle Bewegungen, eine kräftige und reine Stimme. Aber er hat keine Leidenschaft. Brandes, in seinem fleißigen Buche über Shakespeare, das jetzt bei Albert Langen erscheint, hat darauf aufmerksam gemacht, wie „die Vorstellung von Pulver und Explosionen“ durch das ganze Stück geht, nicht weniger als fünfmal ausgedrückt: „Mit anderen Worten, diese jungen Wesen haben selbst Pulver in ihren Adern, Pulver, das die Nebel des Lebens noch nicht naß gemacht haben, und Liebe ist das Feuer, das hier zum Pulver kommt.“ Dieses „Pulver“ hat Herr Christians nicht. Daß er ein Schauspieler ohne Kunstverstand ist, der nicht einmal den Romeo der Rosalinde von dem der Julia zu trennen weiß (wovon Mercutio und Benvolio doch

deutlich genug sprechen), würde noch nichts machen; aber er scheint auch jene feinere Intelligenz des Gemüthes nicht zu haben. Manchmal lächelt er geziert, dann schreit er schrill, eine innere Bewegung läßt er nie spüren. Graziöses, Tändelndes, Leichtfertiges dürfte seine Domäne sein. Er könnte einen angenehmen Leon in „Weh dem, der lügt", einen gefälligen König im „Kuß", vielleicht sogar einen Mercutio geben: ein Hartmann kann er mit der Zeit werden. In Rollen, die Schwung und Leidenschaft verlangen, wird für ihn wohl immer gelten, was Romeo dem Lorenzo sagt: „Du kannst von dem, was Du nicht fühlst, nicht reden."

Medea.

(Zur Aufführung im Deutschen Volkstheater am 29. September.)

Man kennt die Geschichte von Grillparzer, der mit Raimund einst im Schönbrunner Garten ging: als sie zu den Affen kamen und mit Bewunderung diese munteren und so liebenswürdig verwegenen Thiere aufs zierlichste springen und klettern sahen, sagte Raimund, der alles können wollte: „Das muß aber schwer sein!"; worauf Grillparzer in seiner verdrießlichen und mürrischen

Art eines immer unwirschen Beamten raisonnirte: „Hat's Ihnen wer g'schafft?"

Man kann sagen, daß diese Anecdote den ganzen Grillparzer enthält, den letzten Sinn seiner sämmtlichen Werke. In allen hat er schließlich nie was anderes gelehrt, als daß man nichts thun darf, was einem nicht „g'schafft" ist, und sich hüten soll, durch Wünsche und Begierden, die über seinen Kreis gehen, sich in Abenteuer und Gefahr zu bringen. Irgend etwas zu thun, was einem nicht unvermeidlich geboten, schien ihm schon Frevel und er fand es nur gerecht, wenn er so vermessenes, wildes Wesen in Elend und Strafe enden sah. Wer in seiner Welt sich nicht bescheiden will, soll verderben. So dachte schon der Knabe, dem „die Thaten der macedonischen Helden keinen Wunsch zur Nacheiferung erweckten"; so dachte der Mann, der den Rustan sagen ließ:

> „Und die Größe ist gefährlich,
> Und der Ruhm ein leeres Spiel:
> Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
> Was er nimmt, es ist so viel" —

und Kreusen „ein einfach Herz und einen stillen Sinn" beloben ließ. Alle seine Helden haben zuletzt kein anderes Verschulden, als daß sie sich erdreisten, Helden zu sein. Wer aus dem Gewöhnlichen austreten und die ruhige Art aller Leute verlassen will, scheint ihm Züchtigung zu verdienen. Sonst sucht das Drama zu bestimmen, wie weit ein Mensch sich ausstrecken darf; seine Dramen meinen, daß sich der Mensch lieber gar nicht ausstrecken soll. Eine strenge Eingezogenheit in

kleine Pflichten war sein Ideal. Das „Glück im Winkel“ wurde er nicht müde zu preisen. Kraft, Prunk und Pose waren ihm zuwider. So hat er seinen Abscheu vor der „Rohheit des jungen Deutschlands, der Volkspoesie und des mittelhochdeutschen Unsinns“ oft kräftig ausgedrückt. So schilderte er mit Haß den „widerlichen Eindruck“, den die Wohnung des „sybaritischen“ Gentz auf ihn machte, mit den gefütterten Teppichen und den grauseidenen Schlafröcken. So war es ihm in Weimar eine „höchst unangenehme Empfindung“ Goethe als „steifen Minister“ zu sehen und erst als der alte Herr dann mit ihm in seinem Gärtchen wandelte, „mit einem langen Hausrocke bekleidet, ein kleines Schirmkäppchen auf den weißen Haaren . . . . . halb wie ein König und halb wie ein Vater“, ging ihm das bedrückte Herz auf. Was nicht Idylle war, eine bescheidene, ja dürftige, recht kleinbürgerliche Idylle, ängstigte ihn. Er war eine ganz unheroische Natur.

Bulthaupt hat von den Helden Grillparzers gesagt, daß sie „oft wie Löwen beginnen und wie Lämmer endigen“, und Kürnberger hat gesagt: „Medea, Ottokar, seine bedeutendsten Typen, fangen an wie leidenschaftliche Jakobiner und enden wie willensschwache Girondisten“. Jeden großen Drang zu zähmen, bis er klein wurde, sich ergab und verzichtete, scheint das Amt seiner Poesie gewesen zu sein. Das ist unverkennbar. Laube hat es nun einfach als „österreichische Milde und Passivität“, Kürnberger hat es aus dem Gange der österreichischen Geschichte erklärt. Gewiß haben die Oesterreicher gern eine Neigung zum Kleinen, Stillen

und Beschaulichen, der Grillparzer selbst auf der Spur war, als er einmal über Napoleon schrieb: „es fehlte ihm die Fähigkeit zu genießen, darum mußte er immer handeln, wenn er sich nicht selbst verzehren wollte"; so scheuen die Oesterreicher Thaten, nicht weil ihre Kraft zu handeln zu gering ist, sondern weil ihre Kraft zu genießen so groß ist. Gewiß mußte auch jene Zeit seinen Hang noch fördern; wir brauchen bloß an jene unbeholfenen, verlegenen und naiven Möbel zu denken oder uns der gravitätisch unterthänigen, umständlich gekleideten, verschnörkelten Menschen zu erinnern, die wir auf lieben, etwas blassen, alten Aquarellen über die Basteien stolziren sehen. Aber ich meine, daß es noch mehr ist, als das kosende Verweilen der Wiener bei den Dingen, das aus ihnen alle Säfte saugen will, und mehr als das Zaudern einer erschrockenen Zeit. „Es ist nicht Besorgniß um mich, hat er 1849 geschrieben, es ist meine begeisterte Liebe für das Gute und Schöne, was mich kleinmüthig macht." Seine Furcht kam nicht von schwachen Nerven, sondern von starken Gefühlen; er hatte Angst, durch jeden Drang ins Große sich das Beste zu verderben, zu verstören: die Harmonie von reinen Stimmungen. Es war eine Furcht des Künstlers. Goethe erzählt in der Belagerung von Mainz, wie er einen Architekten, den man lynchen wollte, vor der Wuth der Menge schützte und, als die Freunde seine Verwegenheit tadelten, die übel ablaufen konnte, versetzte: „Dafür war mir nicht bange; und findet Ihr nicht selbst hübscher, daß ich Euch den Platz vor dem Hause so rein gehalten habe?

Wie säh' es aus, wenn das nun alles voll Trümmer läge, die jedermann ärgerten, leidenschaftlich aufregten und niemand zugute kämen? Mag auch jener den Besitz nicht verdienen, den er wohlbehaglich fortgeschleppt hat!"; und als sie sich noch immer nicht beruhigen wollten, wies er wieder auf den reinen Platz vor dem Hause und sagte zuletzt ungeduldig: „Es liegt nun einmal in meiner Natur, ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen, als Unordnung ertragen." So zieht der Künstler ein kleines, geringes, ja dürftiges Wesen, wenn es nur schöne und reine Formen hat, der dumpfen, trüben und unordentlichen Größe vor.

Das scheint mir der Sinn der „Medea" zu sein, wenn diese dunkle und vage Handlung überhaupt einen haben soll. Sie will darstellen, wie der kleine Mensch, wenn er sich nur schönen und hellen Sitten zu fügen weiß, mehr werth ist als ein großer, der sich nicht bändigen kann und der Leidenschaft folgt. Das Drama läßt die edle und strenge Linie über das Ungeformte siegen. Nicht moralisch, sondern ästhetisch ist die Schuld der Medea: sie kann die Formen ihrer Größe nicht finden; es gelingt ihr nicht, sich zur Melodie zu bringen. So wird Apoll hier über den Dionysos Herr, in dem ewigen Streite zwischen den Klängen der heiligen Lyra und dem ruchlosen Lärme der Becken.

Als Medea debutirte Frau Fay, eine schreiende, unschön herumfuchtelnde und die Augen verdrehende Ungarin, die eine merkwürdige Manier zeigt, mit dem Rücken zu spielen, indem sie in der Leidenschaft die Schultern anzieht, den Kopf zu verstecken und sich wie

ein Igel einzurollen scheint; ob sie übrigens nicht doch etwa Talent hat, kann man freilich noch nicht wissen. Herr Weiß sprach den Herold klar, Herr Eppens, mit seiner warmen und beseelten Stimme, war ein würdiger Kreon, Herr Christians ein phlegmatischer und stumpfer Jason. Die Kreusa des Fräulein Wachner, bisweilen ein bißchen undeutlich in der Rede, hatte die edelsten, holdesten Geberden, von der herben Anmuth und der innigen Stille griechischer Vasen; sie müßte eine bezaubernde Hero sein.

Zischen.

(Zur Première von „Ein Regentag" von J. J. David im Deutschen Volkstheater am 12. October.)

Im Deutschen Volkstheater ist neulich der „Regentag" von J. J. David ausgezischt worden. Mit Recht: denn das elende Stück verdiente es nicht besser, an Gesinnung und Mache gleich ärgerlich. Eine hämische Caricatur der Adeligen wird da liederlich und unbeholfen versucht und als nun noch eine unverschämt tobende Claque das Haus zu brutalisiren drohte, war es geboten, das „Recht auf Zischen" mit Energie zu vertheidigen. Dieses Wort von Julius Bauer ist dann

aufgegriffen, bestritten und verfochten worden, man hat allerhand Leute verhört und Herr Jahn, der Director der Oper, hat sogar feierlich erklärt, daß das Zischen unanständig und er gesonnen ist, so unbequeme Leute einfach der Polizei zu übergeben. Der Mann scheint von jeder Einsicht ins Dramatische verlassen: sonst müßte er doch merken, daß das Zischen zum Wesen der Bühne gehört.

Es ist klar, daß das Zischen nur die andere Seite des Klatschens ist; man kann sie nicht trennen. Die Frage ist, ob das Publicum seine Meinung zu äußern hat oder nicht. Entweder man glaubt, daß es ein Stück anschauen soll, wie man ein Bild anschaut, das nicht besser wird, wenn es gefällt, und nicht schlechter, wenn es mißfällt; oder man glaubt, daß es urtheilen soll, für oder gegen ein Stück, das durch seine Zustimmung erst wird, was es sein will. In jenem Falle hätte man die Klatschenden so gut als die Zischenden fortzuweisen; wenn aber ein Mensch klatschen darf, darf jeder zischen. Wenn man ein Stück bejahen darf, was ja doch heißt, daß im Publicum über seinen Wert abgestimmt werden soll, dann darf man es auch verneinen. Der Klatschende sagt Ja; wer schweigt, stimmt ihm zu; um Nein zu sagen, muß man zischen: die Verordnungen der Hoftheater, die das Zischen verhüten wollen, sind so consequent, auch alle „Beifallskundgebungen“ zu verbieten.

Aber das Wesen des Dramas verlangt Aeußerungen des Publicums. Jede andere Kunst ist eigentlich nur für den Künstler selber da: wenn er, was er fühlt,

genau wie er es fühlt, für sich gestalten kann, ist es genug. Das Drama soll mehr: es soll, was der Dichter fühlt, genau wie er es fühlt, auch den Hörer fühlen lassen; sein Gemüth zu bewältigen und an sich zu ziehen, ist sein Amt. Vor einem Bilde, das man beurtheilen soll, wird man fragen: kann der Maler, was er will? Dann: kommt das aus dem Wesentlichen seiner Natur? Endlich: ist diese Natur groß oder gering, ist sie trübe oder rein, ist sie edel oder gemein? Aber man braucht nicht zu fragen, ob sie wirkt oder nicht. Ein Bild, das tausenden gefällt, kann noch immer sehr schlecht sein, weil der Maler etwas ganz anderes wollte oder weil, was er wollte, nicht in seiner Natur ist, oder weil seine Natur unbedeutend ist, und ein Bild, das gar nicht gefällt, kann noch immer sehr gut sein, wenn es dem großen Wesen des Malers conform ist. Zum Drama gehört, daß es wirken soll. Das Stück des größten Menschen, das nicht die Kraft hat, seine Gesinnung oder Stimmung dem Parterre mitzutheilen, ist schlecht; und wenn es einem noch so kleinen Menschen gelingt, das Gemüth seiner Hörer zu bezwingen, so hat er ein für diese Hörer gutes Stück geschrieben. Otto Ludwig hat gesagt: „Am dramatischen Kunstwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauspieler, der Zuschauer. Im Innern des Zuschauers erst entsteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauspielers und sein eigenes Zuthun das Kunstwerk. Seine Sache ist, die unbefangene Menschennatur in sich wirken zu lassen; des Dichters Sache ist, Schauspieler und Zuschauer zu

dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will ... Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabsichtigt, zu erreichen, sondern auch jede andere zu verhindern wissen, die er nicht will." Dieses Mitspielen der Hörer, die jetzt folgen, jetzt widerstehen, macht das Drama aus; es ist ja nur dadurch entstanden, daß dem Lyriker bei sich zu einsam wurde und er seine Stimmung endlich unter die Menge begeben wollte. Die griechische Tragödie ist nur aus dem tragischen Chor entstanden: das heißt, der dionysisch Erregte, der bis dahin für sich allein geschwärmt hatte, fing nun an, ein Mittel zu suchen, um das ganze Volk in dieselbe Erregung und Schwärmerei zu bringen. Dieses Mittel und Instrument, die einzelne Verzückung allen mitzutheilen, ist das Drama. So lange noch irgend einer bleibt, der sich ihrer erwehren kann, hat es seinen Sinn verfehlt. Es ist dazu erfunden worden, um das Gefühl eines einsamen Schwärmers das ganze Volk fühlen zu lassen. Erst wenn alle Hörer eben das, was der Dichter fühlte, ebenso fühlen, wie er es fühlte, hat das Schauspiel seine Pflicht gethan. So verhält sich das Drama zum Gedichte, wie sich etwa der Redner zum Philosophen verhält: der Philosoph soll seine Gedanken ausdrücken, der Redner soll sie mittheilen; der Wert seiner Gedanken bestimmt den Philosophen, die Kraft seiner Suggestion den Redner.

Die Schauspieler wissen das. Es ist ihnen vielleicht nicht klar, woher es kommt, aber ihr Instinct sagt ihnen, daß sie schlecht sind, wenn sie auf einen nicht wirken, und erst dann gut, wenn sie auf alle wirken.

Sie wissen, daß nicht das Urtheil der Kenner, sondern das Klatschen oder Zischen der Menge ihre Bedeutung bestimmt. Ludovic Halévy hat in seinen „Erinnerungen" eine gute Geschichte von der Desclée erzählt. Es war im Gymnase bei einer Première; der erste Act ist gerade aus, der Vorhang fällt, die berühmte Schauspielerin wird stürmisch gerufen und muß immer und immer wieder hinaus, die Freunde stürzen herbei, gratuliren und jubeln: welch ein Erfolg! „Nein", sagt sie, „ihr lügt, das ist kein Erfolg. Da oben, auf der Galerie rechts, da sitzen zwei Affen, die haben noch keine Hand gerührt — das ist kein Erfolg! Man lacht sie aus, man tröstet sie — was kann Ihnen an den zwei Affen liegen? Aber sie giebt nicht nach: „Darin besteht doch meine ganze Kunst, auf die Affen zu wirken! Wohin käme ich denn sonst? Es sind ihrer zu viele." Und erst nach dem zweiten Act sieht man sie heiter und stolz: „Endlich! Denkt euch nur, Kinder — endlich haben auch meine zwei Affen geklatscht! Es ist doch ein Erfolg!" So lebendig hatte das zierliche Geschöpf das dramatische Wesen inne.

Eine Schauspielerin, wird man sagen, eitel und prahlerisch nur um Reclame besorgt; da ist es kein Wunder. Aber man bedenke, daß Goethe im Theatralischen nicht anders dachte. Er hat sonst wahrlich von den Leuten nichts gehalten; sie waren ihm höchstens „dumpfe Gönner" und er blieb seiner Losung treu: „Ich schreibe nicht, euch zu gefallen! Ihr sollt was lernen!" Doch hinderte ihn das nicht, im Theatralischen immer das Publicum als den Herrn anzusehen. „Es kommt darauf

an, hat er zu Eckermann gesagt, daß der Dichter die Bahn zu treffen wisse, die der Geschmack und das Interesse des Publicums genommen hat. Fällt die Richtung des Talents mit der des Publicums zusammen, so ist alles gewonnen ... Es fragt sich hierbei keineswegs, wie groß der Poet sei; vielmehr kann ein solcher, der mit seiner Persönlichkeit aus dem allgemeinen Publicum wenig hervorragt, oft eben dadurch die allgemeinste Gunst gewinnen.“ Darum schätzte er auch Iffland und Kotzebue so sehr, nicht nur ihre Stücke eifrig spielend, sondern auch ihre „populären Talente“ gern gegen „ungerechten Tadel“ vertheidigend. Darum warnte er Heinrich von Kleist, „auf ein Theater zu warten, welches da kommen soll..... Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, **mutatis mutandis**, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.“ Daran hielt er immer fest: das Theater ist dazu da, der „gebildeten und ungebildeten Masse Vergnügen zu machen“, ihr zu gefallen, auf sie zu wirken. Das war ihm eine unumstößliche Maxime.

Giebt man das zu, ist man der Meinung, daß das Drama wirken muß, und nimmt man das Publicum als den Richter seiner Wirkungen an, dann wird das Klatschen oder Zischen nicht nur sein Recht, sondern sogar seine Pflicht, es wird die dramatische Function sein, die das Publicum dem Schauspiel schuldig ist. Die Directoren bestätigen das durch die Claque. Diese ist da, um das Publicum zu erinnern, daß es nicht bloß zuschauen, sondern urtheilen soll. Sie mahnt die Hörer an ihr Amt. Sie ruft: „Hier ist der Punkt,

wo der Dichter und die Schauspieler eure Abstimmung erwarten; hier ist es an euch, Ja oder Nein zu sagen; dann kann es erst weiter gehen." Dazu giebt es das Zeichen. Sie verhindert die Leute, sich ihrer dramatischen Pflicht zu entziehen, und zwingt jeden, indem er sie schalten läßt oder ihr zischend widerspricht, seinen Antheil an dem Processe zu nehmen und seine Stimme abzugeben, so oder so. Man sollte das nicht verkennen. Man solle ihr danken, daß sie den indifferenten Hörer weckt und nicht rastet, bis er sich auf seine Pflicht zu klatschen oder zischen besinnt.

Untreu.

(Komödie in drei Acten nach Roberto Bracco von Otto Eisenschitz. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 29. November 1895.)

Der wackere alte Jakob Grimm, der doch kein Libertin war, hat einmal geschrieben: „Wenn die Behauptung ihren Grund hat, daß kein Fortschritt zu einer höheren Stufe der Entwicklung ohne Einbuße einzelner Vorzüge der vorausgehenden Stufe erfolge, darf man annehmen, daß in der freien, ungebundenen Liebe eine Poesie des Lebens und der Leidenschaft ge-

borgen war, die sich später schmälerte und vor den höheren edleren Zwecken der Ehe schwand. Ist doch heute noch eingeräumt, daß die Anmuth des Brautstandes mit einer Prosa der Ehe und nach den Flitterwochen aufhöre, und, um einen schlagenden Beweis aus der Geschichte unserer heimischen Dichtkunst zu führen, wir wissen, daß die zartesten mit tiefer Weisheit in den Minneliedern ausgesprochenen Gefühle der Liebe immer außereheliche Verhältnisse voraussetzen und dadurch bedingt waren." Diese Meinung ist vielen geläufig: die Ehe wird als eine nützliche, achtbare, aber triste und trockene Sache angesehen; ja, man pflegt wohl zu sagen, sie sei das Grab der Liebe. Niemandem fällt es ein, sie zu besingen, und verwegen würde heißen, wer sich vermessen wollte, eine Poesie der Ehe zu entdecken.

So Vermessene scheinen sich jetzt zu regen. Wenn man der Literatur trauen darf und nicht etwa glaubt, daß sie nur so phantasirt, muß es heute Gatten geben, die sich unterfangen, das gesetzliche und unlustige Wesen, das die Ehe sonst hatte, zu verleugnen. Es reizt sie, das graue Institut mit hellen Farben anzufrischen. Die erste Aeußerung der Literatur, die ich davon kenne, ist aus den Sechzigerjahren, in „**Monsieur, Madame et Bébé**" von Gustave Droz. Dieses drollige, oftmals bedenkliche Buch redet den Gatten zu, die Ehe nicht gar so ernst und feierlich zu betreiben, sondern ihr lieber die Lust und Laune galanter Abenteuer zu geben. Deutlicher wurde das in einem Stücke gesagt, das das **Théâtre libre** vor fünf Jahren gab, dem **Amant de sa femme** von Aurelien Scholl. Ein Gatte, der sich eben

mit dem ertappten Galan seiner Frau geschossen hat, weiß da nicht, was er jetzt thun soll. Sie tödten? Aber er ist ja eigentlich gar nicht böse auf sie. Fortjagen? Es wäre ihm leid, sie zu verlieren. Verzeihen? Ja, aber dann wird sie ihn in ein paar Wochen mit einem andern betrügen und auf die Dauer wird einem das doch unangenehm. „Was würden Sie an meiner Stelle thun?" fragt er eine Freundin des Hauses. — „Ich würde verzeihen, aber munter und gemüthlich verzeihen ohne lange Predigt, nicht wie man in den Dramen verzeiht. Denn sehen Sie: wenn sie einen Liebhaber genommen hat, so war es, seien Sie gerecht, doch nur Ihre Schuld. Warum sind nicht Sie ihr Liebhaber gewesen?" — „Das ist wahr; ich hatte eben zu viel Respect vor ihr." — „Gewöhnen Sie sich den Respekt ab, werden Sie der Liebhaber ihrer Frau und sie hat es nicht mehr nöthig, sich einen außer dem Hause zu suchen." Diesen kecken Gedanken haben andere seither zu einer ganzen Theorie der galanten Ehen gesponnen: der Mann soll der Liebhaber seiner Frau sein, so sehr, daß ihr der famose Dritte gar nichts mehr bieten kann; er soll mit ihr „ein Verhältniß anfangen"; die Ehe soll sich wie eine nur zufällig beim Bürgermeister angemeldete Liebschaft benehmen. Rüde hat man es **introduire la debauche dans le mariage** genannt. Aber das ficht diese listigen Ehekünstler nicht an: wir werden vielleicht weniger heilig, sagen sie, aber amusanter sein; unsere Frauen werden uns weniger achten, aber dafür werden sie uns lieben; und indem wir sie alle Verwegenheiten heimlicher Liaisonen

kosten lassen, möchten wir wetten, daß in unseren kosenden Händen die so verrufene Ehe noch gar seltsam blühen soll.

In so eine blühende, mehr poetisch als canonisch gehaltene Ehe führt uns das reizende Stück von Roberto Bracco ein. Der Gräfin Clara Sangiorgi ist „nichts daran gelegen, eine ehrbare Frau zu sein“; ja, sie giebt zu, daß sie es wahrscheinlich gar nicht ist. Unbekümmert um ihre Pflichten hört sie nur auf ihre Gefühle. „Ich heiratete Dich bloß“, sagt sie zu ihrem Gatten Silvio, „weil ich Dich liebte. Ich bin Dir treu, bloß weil ich Dich liebe.“ Wenn es möglich wäre, daß sie ihn eines Tages nicht mehr lieben würde, würde sie nicht zaudern, ihm untreu zu werden. Sie sieht sich nicht als seine Sache an, die ihm nun für alle Zeit gehören muß. Nein, er soll immer wieder um sie werben: er hat ihre Zärtlichkeiten nicht contractlich, sondern sie behält sich vor, nach Laune sich ihm jetzt zu gewähren, jetzt zu entziehen; ihre Küsse sind Geschenke, nicht Gebühren. Sie scheint zu wissen, daß Eros der „Geflügelte“ heißt und traurig verschmachtet, wenn er nicht mehr flattern darf, und giebt sich alle Mühe, es ihm daran nicht fehlen zu lassen. Der Gatte erzählt, ein bißchen ärgerlich: „Du gehst, kommst, ganz nach Belieben, thust, was Dir gefällt. Ich bin fast nie in Deiner Nähe. Dein Salon ist der Sammelpunkt der sogenannten **Jeunesse dorée**. Du empfängst die Besuche dieser blasirten Jünglinge, die sich mit suffisanter Miene auf die sieghaften Don Juans hinausspielen, nicht nur in Deinem Salon, sondern auch in Deiner Loge im Theater. Du führst sie spazieren, zu allen

Tageszeiten. Sie schreiben Dir Briefe und Du schreibst ihnen ebenfalls und ich weiß beim besten Willen nicht, was Ihr Euch noch zu schreiben habt, nachdem Ihr Euch viermal im Tag gesehen und gesprochen! Sie umschwärmen Dich, sie belagern Dich förmlich, sie verschlingen Dich mit ihren Blicken und mustern Dich vom Kopf bis zu den Füßen und von den Füßen bis zum Kopf und nennen Dich vertraulich Gräfin Clara, sogar Clara, Clara tout court, als ob sie es mit einer — mit einer von jenen Damen zu thun hätten." Ein solcher Anbeter der gerne zündelnden Frau ist Herr Gino Riccardi und mit ihm könnte es gefährlich werden: denn er hat die Gabe, die Frauen zu reizen. Man braucht dazu weder schön noch klug, nicht einmal sehr männlich zu sein, wenn man sich nur den Ruf eines Unwiderstehlichen zu verschaffen weiß. Das ist ein mächtiger Magnet, weil jede zeigen möchte, daß sie stärker ist als ihre Schwestern. Von ihm läßt sich denn auch die muntere Gräfin bis in die Wohnung des Gecken ziehen, wo es nun zu einer Scene kommt, die sehr graziös ist. Gino bereitet alles wissentlich vor; sie wird anfangs ein bißchen scheu und befangen sein; mein Gott, man kennt das; man muß sie erst vertraulich und heimisch machen, Chopin, Verse, Stimmung — er weiß doch, wie so was zu managen ist. Da tritt sie ein und sagt: „Hier bin ich — verführen Sie mich!" Man wird zugestehen, daß das auch einen Virtuosen des Flirt aus der Haltung bringen kann. Er wehrt sich, indem er es sentimental, schwärmerisch versucht: „Der Verführte bin leider ich. Clara, Sie

haben begriffen, daß ich Sie liebe!“ Aber sie giebt nicht nach: „Hören Sie, lieber Riccardi, ich bin zu Ihnen gekommen, um verführt zu werden. Wenn Sie keine Lust haben, mich zu verführen, so gehe ich.“ Und so kann er eigentlich noch von Glück sagen, daß jetzt der Gatte dazwischen fährt und ihn aus der lächerlichsten Lage befreit.

Was wird nun aus den Gatten? Beide sind böse: er zweifelt an ihrer Treue, sie ist in ihrer Unschuld gekränkt. Ihm wird jeder Mann recht geben, ihr jede Frau. Unbefangen muß man aber doch auf ihre Seite treten. Zwar fordert sie ein bißchen viel: „Es genügt mir ganz und gar nicht, daß Du nicht eifersüchtig scheinst; es ist nothwendig, daß Du es nicht bist. Unser Uebereinkommen sollte nicht nur in der Form bestehen, sondern auch im Inhalt: Ich treu, Du vertrauend!“ Doch kann man in der That nicht leugnen, daß jene freiere, verliebtere Form, jene milde Poesie der Ehe erst gedeihen wird, wenn der Mann an die Frau glauben lernt. Und so freuen wir uns, daß er zuletzt noch um Verzeihung bitten muß, und sehen mit Lust aus einem Bouquet von feinen, delicaten, ja künstlichen Stimmungen am Ende die liebe stille Feldblume des Vertrauens winken.

Die schelmische Gräfin gab Frau Odilon zierlich, klug und discret; ja, sie hatte im zweiten Act Momente, die einen an die Réjane denken ließen. Den Gino zog Herr Giampietro ins Possierliche herab. Herr Christians dehnte und schleppte; vor lauter Sucht, nur recht natürlich zu sein, wurde er nonchalant.

Das Stück war mit Eifer, Geschmack und Geist inscenirt. Nicht bald hat hier ein Lustspiel so rein und tief gewirkt; es scheint, das alte Glück, das eine Zeit schmollen wollte, zieht wieder im Volkstheater ein.

Ghismonda.

(Schauspiel in fünf Acten von Victorien Sardou. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 14. December 1895.)

Bei der Première der „Haine", im November 1874, stand Sardou fröstelnd und knirschend hinter den Coulissen der Gaité, die bleierne Miene noch fahler als sonst: denn er fühlte, daß es sein Leben war, das hier entschieden wurde. In diesem Stücke hatte er gemeint seine Seele herzugeben, unbekümmert um die Wünsche der Menge; er hatte gemeint, nachdem er so lange ein Macher gewesen, nun endlich ein Künstler zu werden. So lange mußte er als Amuseur den Haufen mit Schwänken bedienen. Nun hatte er Ruhm, nun hatte er Geld, nun hatte er Macht: nun brauchte er kein Lakai mehr zu sein, nun wollte er seinen Weg gehen. Aus seinem Herzen war dieses Stück geholt; nur seine Stimme redete in allen Scenen. Und nun wartete er, fröstelnd und knirschend, bange und rabiat,

noch fahler als sonst, ob es, wie es wirken würde. Er wirkte gar nicht. Da ließ er den anderen Morgen in allen Zeitungen feierlich erklären, daß er sich verpflichte, da die Pariser keine Meisterwerke wollten, keines mehr zu schreiben. Er hat sein Wort gehalten.

In jener entsetzlichen Stunde war es ihm gewiß geworden, daß die ewige Kunst sich mit dem heutigen Pariser Theater nicht verträgt, daß dieses keine dramatische Anstalt mehr ist und daß sein Wesen verkennt, wer ihm zumuthet, der Schönheit des Tragischen zu dienen. Es gelüstete ihn nicht, sich der Zeit zu widersetzen, sondern er gehorchte ihr; freilich hört man zuweilen in diesen Stücken noch den Grimm verstörter Hoffnungen pochen. So sind Fédora, Théodora, Tosca, Patrie, das Krokodil, Cleopatre, Thermidor, Madame Sans-Gêne und Gismonda geworden. Wer in hundert Jahren die Pariser Bühne von heute schildern wird, kann sich bessere Decumente nicht wünschen; sie hüten sich, einen lügnerischen Schein von Kunst zu suchen, und wollen nicht verhehlen, was das französische Theater jetzt ist: ein öffentlicher Salon, wo der Reiche den Abend gesellig verbringt, etwas Verblüffendes sehen will und eine Erfrischung der Nerven nicht entbehren mag, dabei von angenehmen, den Sinnen wohlthuenden Dingen umgeben. Der reiche Pariser, der das Los der Stücke bestimmt, geht in das Theater wie zu einer Soirée: in den Pausen der Conversation soll sich jemand von besonderen Fertigkeiten produciren, den Nerven ist Schnaps oder Thee zu serviren und das Gefühl, sich durch eine Flucht von prunkenden Sälen zu bewegen,

darf nicht fehlen. Der Gaukler, der zur Lust des Verstandes seine Künste zeige, das ist die Bernhardt oder Coquelin oder die Réjane. Eine Art von Massage der Nerven soll die große Scene bringen: in der Patrie, wie die Schar des Prinzen von Oranien sich auf die spanische Wache wirft; in der Tosca, wie Scarpia den Mario foltert; in der Cleopatre, wie sie den Boten schlägt. Die Pracht versunkener Culturen, in der Theodora von Byzanz, in Thermidor der großen Revolution, in der Sans-Gêne des Empire, läßt die Sinne schwelgen. So ist für jeden Wunsch gesorgt; ja, er versäumt nicht, das Wichtige immer an das Ende der Acte zu stellen, damit man gemüthlich draußen erst noch seine Cigarette ausrauchen möge. Nichts wird vergessen. Nirgends kann man sich behaglicher zu Gaste fühlen. Es ist kein Wunder, daß es ihm die reichen Leute mit Zinsen vergelten.

Man darf nun nicht glauben, daß in der Gismonda, die der Uebersetzer Ghismonda genannt hat, seine Erfahrung, sein Geschmack, seine Macht über alle Mittel der Scene plötzlich versagten. Das Stück hat in Berlin nichts gemacht und die Wiener haben es ausgelacht. Aber es ist darum nicht schlechter als die Sans-Gêne oder Theodora. Nein, es ist sogar besser: denn indem es dieselben Wirkungen gebraucht, weiß es sich doch einer seltsamen Schönheit zu nähern und wird von seinem Stoffe an eine gewisse Poesie gedrängt. Es folgt dem nämlichen Recepte. Jene Zauberin darf wieder alle Wonnen ihrer Stimme, ihres Leibes, ihrer Leidenschaften walten lassen, jetzt schäkernd

und jetzt verzweifelt, lüstern und wild, bald süß und bald furchtbar, kokett und heroisch, Herzogin, Buhlerin und Mörderin. Auch die große Scene für die Nerven fehlt nicht; ja, sie ist drei Mal da: wie die Mutter ihr Kind vom Tiger bedroht sieht, wie in der beleidigten Fürstin das verlangende Weib erwacht, wie sie den Verräther mit der Axt fällt. Und nie hat er dem Decorateur einen köstlicheren Gedanken gegeben als mit diesem feudalen Athen: die edlen Reste der großen Zeit mit byzantinischem Pomp, die Ränke schlau verwegener Venetianer mit der wüsten Kraft von fränkischen Baronen, die heitere Anmuth von Florenz mit der schweren Pracht der Sultane gemischt, die Pallas neben der Marie, Evoë verklingt in Litaneien, Normannen springen zwischen Türken, Abenteurer und Anachoreten, Nonnen und Almeen, welche Farben, welch Gedränge, welche Melancholie! Sardou hat sich darüber selber zu einem Journalisten ausgesprochen; man hatte ihn getadelt, daß er sich in eine so entlegene, und unbekannte Welt verirrt, er vertheidigte sich: „Gerade weil man sie nicht kennt, habe ich sie gewählt. Es ist schade, daß wir so wenig von diesem Herzogthum wissen, das, wie ein Traum von Shakespeare, zweihundert Jahre lang sehr bunte und oft dramatische Wechsel erfahren hat. Es müßte doch auch unserem nationalen Gefühle schmeicheln, uns zu erinnern, daß in diesen alten Zeiten Athen Lehen von Frankreich, daß der erste Herzog Otto de la Roche unser Landsmann war und daß sein Gefolge, indem es unsere Cultur in den Piräus brachte, dort die edlen Sitten

und die schönen Gesten unserer Ritterschaft erblühen ließ. Nichts kann amüsanter sein, als aus den Chroniken das Treiben dieser burgundischen und flandrischen Junker in der Stadt des Perikles und den ewigen Streit ihrer feudalen Gebräuche mit den antiken Erinnerungen zu vernehmen. Man muß an die Begegnung der Helena mit Faust bei Goethe denken! Es ist lustig, sie sich auf der Akropolis zu denken, mit ihrem kriegerischen Wesen, ihrer christlichen Gesinnung und ihrer hellen Unkenntniß jener Vergangenheiten, deren Helden ihnen immer als Ritter erscheinen: für sie sind Miltiades und Themistokles Herzöge von Athen, Odysseus ist ihnen ein Kreuzfahrer, der sein Schloß verläßt, um gegen die Sarazenen von Troia, wo der Sultan Priamus regiert, mit seinen Baronen zu ziehen und den Vasallen Paris für seine Felonie zu züchtigen. Und gelassen fühlen sie sich als die Erben jener Ritter von einst, nennen sich Herzöge von Naxos und Grafen von Korinth und leben da auf ihren Castellen genau, wie sie daheim zu leben gewohnt, mit ihren Pagen, Falknern und Kapellanen, in Festen, Turnieren und Gelagen — das Parthenon mag wohl verwundert schauen!"

Das Stück spielt jedoch nicht in dieser französischen Zeit von Athen, sondern später, als die Herrschaft an das florentinische Geschlecht der Acciajoli gekommen war. Nach dem Tode des zweiten Herzogs Nerio, in demselben Jahre, da Mohamed II., der Sohn Murads, auf den Thron der Osmanen stieg, blieb seine Witwe Chiara, die Tochter des Nicolo Giorgio, des Herrn von Karystos und Markgrafen von Bodonitza, mit

ihrem Söhnchen Francesco zurück. Diese Chiara hat Sardou Gismonda getauft und in eine himmelblau romantische Aventure gebracht: er läßt den Falkenier Almerio, den Bastard eines venetianischen Edlen mit einer athenischen Magd, sie lieben und mit so mächtigen Thaten um sie werben, daß zuletzt der Stolz der griechischen Geierwally schmelzen muß. Die Geschichte ist tragischer gewesen. Gregorovius erzählt es so: „Das schöne, noch junge Weib entbrannte in Liebe zu einem edeln Venetianer, Bartolomeo vom Hause der Contarini, dessen Vater Priamo Castellan von Nauplia gewesen war (der eben bei Buchon, dem Gewährsmann Sardous, Piero Almerio heißt). Er selbst war in Handelsgeschäften nach Athen gekommen, wo ihn die Herzogin kennen lernte. Da Contarini bereits mit der Tochter eines venetianischen Senators vermählt war, sannen die Liebenden auf Mittel, dies Hinderniß ihrer Verbindung hinwegzuräumen; Chiara aber wollte den Venetianer als ihren rechtmäßigen Gemahl auf den Herzogstuhl Athens erheben, und sie war es, die ihn zum Verbrechen verführte. Der Verblendete eilte nach seiner Vaterstadt, wo seine Gattin zurückgeblieben war, tödtete diese durch Gift, kehrte dann nach Athen zurück und vermählte sich mit der Herzogin. Allein das hochfahrende Wesen Contarinis beleidigte die Athener und die Anhänger des Hauses Acciajoli fürchteten mit Grund ein zweites Verbrechen, die Beseitigung des jungen Francesco, des Erben Nerios, durch den frechen Eindringling. Als sie beim Sultan Klage erhoben, suchte der Usurpator diesen und jene zu besänftigen,

indem er öffentlich erklärte, daß er nur die Vormundschaft über den rechtmäßigen Erben Athens bis zu dessen Großjährigkeit zu führen beabsichtige. Da diese Betheuerung den Unwillen des athenischen Volkes nicht beschwichtigte, ging er selbst mit dem Knaben nach Adrianopel, um sich beim Sultan zu rechtfertigen und, wie er hoffte, die Bestätigung der Vormundschaft zu erlangen. Er begegnete am türkischen Hofe dem Sohne des Herzogs Antonio, Franco, welcher nur die Gelegenheit abwartete, um selbst zur Gewalt in Athen zu gelangen (aus ihm hat Sardou den schnöden Bösewicht Zaccaria Franco gemacht, der im vierten Acte unter den Hieben der Gismonda stirbt), und diese bot sich ihm jetzt dar. Mohamed war nicht gesonnen, Attika in die Hände der Venetianer kommen zu lassen .... und schickte Franco als Herzog nach Athen, wo er vom Volke mit allen Ehren aufgenommen wurde. Er bezog den Palast auf der Akropolis, nahm hier sofort die Fürstin Chiara fest und ließ sie in das Schloß Megara abführen. Dies geschah im Jahre 1455. Jenes erbärmliche Trauerspiel verbrecherischer Leidenschaften und des Kampfes nichtsbedeutender Menschen um eine Minute fürstlichen Daseins konnte noch in Athen aufgeführt werden, obwohl sich eben erst das ungeheure Schicksal am Bosporus vollzogen hatte: denn am 29. Mai 1453 war Constantinopel in die Gewalt Mohameds II. gefallen und der letzte der Constantine hatte auf den Trümmern des Reiches den Heldentod gefunden." Was muß es Sardou, wenn nur noch etwas von jenem Dichter der „Haine" in ihm lebt,

gekostet haben, diese ungeheure, shakespearisch gedrängte und gerechte Tragödie, diesen attischen Macbeth, einer nichtigen und leeren Fabelei zu opfern, um dem Tapezierer Platz zu machen! Man wundert sich oft über seine Grausamkeit, die in ruchlosen Freveln zu schwelgen scheint. Mir ist sie nach diesem begreiflich.

Arm inscenirt, schlecht gespielt, in den verderblichen Händen der unfähigen Frau Fay, konnte das Stück hier nicht wirken. Die Vorstellung hatte nur einen schönen Moment: wie im ersten Act, da der Knabe in den Zwinger fällt, Fräulein Wachner aufschrie. Bloß auf diesen Schrei, auf diesen unsäglichen Blick der letzten Angst hin, könnte man es schon wagen, das blasse Kind ins Burgtheater zu nehmen.

Der kleine Lord.

(Lebensbild in drei Acten nach dem gleichnamigen Roman von Mrs. Hodgson-Burnett. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 28 December 1895.)

Die Kinder, die englisch lernen, lesen mit heißen Köpfen die Geschichte vom kleinen Lord Fauntleroy. Das war ein lieber Bub in New-York, blond, munter und von einer so herzig naseweisen Art, daß die Leute

auf der Gasse stehen blieben, um nach ihm zu sehen, und war nach des Vaters Tod, des wackeren Capitän Cedrik Errol, der der dritte Sohn des unermeßlich reichen Grafen Dorincourt gewesen, der einzige Trost seiner lieben Mama. Dieser sanften Frau ging es nämlich recht traurig: ganz allein stand sie jetzt in der weiten Welt, selber war sie eine Waise und der böse alte Graf hatte, weil sie einmal als Gouvernante gedient, eine so große Wuth auf sie, daß er seinen Sohn verstoßen und sich gar nicht mehr um ihn gekümmert hatte. Recht schmal und bange lebte sie dahin und hatte keine Freude mehr als den holden, heiteren Knaben; für ihn trug sie alle Beschwerden gern und bereute nichts; wenn er sie anlachte, war jede Sorge vergessen. Aber nun begab es sich, daß dem harten und finsteren Alten der Himmel auch die anderen Söhne nahm: nach einem wüsten und schimpflichen Leben starben ihm beide ohne Kinder weg und so sollte nach dem Gesetz der Titel und der Besitz der Familie jetzt an den lustigen kleinen Amerikaner kommen. Ein Advocat wurde hingeschickt und von ihm hört nun das unbefangene, in seiner engen Welt glückliche, am liebsten draußen herumtollende Kind, das eben sieben Jahre geworden, daß es plötzlich Lord Fauntleroy heißen, über das Meer reisen und drüben ein großer Herr werden soll. Davon wird ihm ganz seltsam zu Muthe: von allen guten Freunden weg, das liebe Häuschen verlassen, in einem Schlosse wohnen und Lord und kein Amerikanen mehr sein und lauter solche Sachen! Das beunruhigt es eigentlich sehr und ist ihm fast unheimlich, aber was will es denn thun? Auch einen Haufen Geld

soll es jetzt kriegen, einen mächtigen Haufen Geld; das läßt sich schon eher hören, das muß nett sein: wenn man Geld hat, kann man eine Menge angenehme Dinge haben; man kann der alten Oebstlerin, die immer so friert, wenn es regnet, einen Schirm und einen kleinen Ofen kaufen und dem guten Dick, der an der Ecke die Stiefel putzt, ein Meisterzeichen, daß er keinen Compagnon mehr braucht, und prachtvolle neue Bürsten; insofern hat es schon auch was für sich, ein Lord zu sein. So laufen in seiner Phantasie Hoffnungen mit Befürchtungen hin und her, aber wenn ihm auch erst ein bißchen bangt, thut es doch tapfer, was die Mama will, und so kommt denn der zutrauliche Knabe in England auf seinem Schlosse bei dem mürrischen und bitteren Sonderling an, der sein Großvater ist. Der sitzt am Kamin, eine riesige Dogge neben sich, aber fürchten hat der Amerikaner nicht gelernt, sondern schreitet auf den Alten zu und reicht ihm die Hand: „Bist du der Graf? Ich bin dein Enkel, Lord Fauntleroy. Ich hoffe, es geht dir gut und ich freue mich sehr, dich zu sehen." Und gleich fängt er von seinen Sachen zu plaudern an und breitet dem Greise sein Herz hin. Bald gefällt es ihm; er hat gar keine Angst mehr; alles will er wissen. „Hast du denn deine Grafenkrone nicht immer auf?", fragte er. „Nein, sagt der Graf, sie steht mir nicht besonders." „Aha, das hab' ich mir gleich gedacht, daß du sie hie und da ablegen mußt; denn wie könntest du sonst einen Hut aufsetzen?" Auch seine Pläne für später, wenn er groß sein wird, verhehlt er nicht; dann will er sehr fleißig sein und

schauen, viel Geld zu verdienen. „Ja, wie wirst du denn das anfangen?“, möchte der Graf gern wissen. Aber er ist nicht verlegen. „Ich werde eben in ein Geschäft eintreten, aber lieber würde ich Präsident.“ Der Graf meint: „Da schicken wir dich lieber ins Oberhaus.“ Gut, auch einverstanden. „Wenn du willst! Wenn ich nicht Präsident werden kann und das Oberhaus auch ein gutes Geschäft ist, habe ich nichts dagegen.“ Dem Alten wird wunderlich: wie ein warmer Regen geht das Plaudern auf seine vertrocknete Seele nieder. Fast schämt er sich und möchte es lieber verbeißen, aber es nützt ihm nichts: er kann nicht mehr böse sein, durch das Kind wird ihm die Mutter lieb, und er zaudert nicht, sich zu versöhnen.

Das ist die Geschichte, die Frau Frances Hodgson Burnett in ihrem Little Lord Fauntleroy erzählt. Frau Burnett, in Manchester geboren, nach Washington verheiratet, ist zuerst durch „That lass o' Lowries“, eine Schilderung aus den Bergwerken von Lancashire, 1877, bekannt geworden. Dann hat sie eine Menge sehr beliebter Romane geschrieben. Der vom kleinen Lord ist wohl der berühmteste; er erschien 1886, wurde bald in viele Sprachen übersetzt und ist, dramatisirt, in Amerika und England einige tausend Mal gespielt worden. Kein Wunder: denn er rührt ein Gefühl an, das sehr menschlich ist. Jeder hat schon einmal gefühlt, daß wir eigentlich nur immer schlechter werden, je klüger wir zu werden glauben. Es müßte schön sein, denkt man sich oft, gar nichts von den Abmachungen der Menschen zu wissen und den Dingen, was sie

scheinen, blind zu glauben; ja vielleicht würden sie es dann sogar sein, solche Kraft könnte am Ende das Vertrauen wohl haben. Ein reines Gemüth sehen wir oft mit seiner Thorheit vermögen, was mit allen Listen kein Verstand vermag. So beneiden wir die arglose Unschuld, die die Kinder haben oder die wir ihnen doch zuschreiben: unwissend gehen sie am Bösen vorbei, darum kann es ihnen nichts anhaben; ihnen möchten wir gleichen! Diesen guten Wunsch läßt der kleine Lord uns fühlen. Mit der Kunst hat der Roman freilich nichts zu thun und es ist unschwer zu sagen, warum er nicht zur Kunst gehört. Er stellt nichts dar, er schafft nichts, er gestaltet nichts, sondern wir werden von den Dingen nur verständigt, die Form müssen wir ihnen aus unserer eigenen Einbildung geben. Der kleine Lord tritt nicht vor uns hin, wir sehen ihn nicht, wir hören nur von ihm erzählen. Die ganze Geschichte wird uns vorgetragen, wie man oft Erlebnisse vorgetragen hört: sie wird uns ohne Form vorgetragen. Kunst drückt Leben aus, aber in einem anderen Element, als wir es erleben. Die leere Form, ohne mit Leben gefüllt zu werden, das Element an sich, kann zu ihr nicht genügen; dahin gehören Scribe wie die Epigonen in Jamben. Aber auch das ungeformte Leben, wenn es nicht in ihr Element gebracht wird, kann zur Kunst nicht genügen; dahin gehört der kleine Lord, wie die „Weber" dahin gehören. Aus dem Leben erzählen beide; aber es gelingt ihnen nicht, es in die Region der Schönheit zu rücken. Vielleicht wirken sie gerade dadurch so stark: sie stoßen ein Fenster ins tägliche Leben auf und

lassen uns das Schreckliche des Lebens, das Herzige des Lebens sehen, so wie es scheint, ohne es in der Luft der Kunst erst abzukühlen. Es behagt den Leuten sehr; das wollen sie. Die Leute wollen gar nicht über das Weltwesen belehrt und zur Anschauung der Ideen gebracht werden. Das lockt sie nicht. Nein, sie wollen, da sie sich doch sonst nur immer in ihrem engen Kreise drehen, nun auch einmal zum Nachbar hinüber blicken dürfen, wie es dort zugehen mag; der Roman, das Schauspiel sollen sie recht weit in der Welt herumkommen lassen, Erfahrung wünschen sie von ihnen. Bewegt, gespannt, geängstigt, gequält und belustigt wollen sie werden und recht viele Gefühle durchmachen; sie wollen lachen und weinen, so wie im Leben, nur noch mehr als im Leben: das suchen sie in Büchern und Stücken. Wer es ihnen bietet, den verehrn sie. Aber er ist freilich, wenn er ihnen sonst nichts zu bieten hat, noch immer kein Künstler; dafür darf man ihn nicht ausgeben. Aber daß man ihn deswegen schmähen und mit Entrüstung entfallen soll, sehe ich nicht ein. Ich denke mir, daß, wer vielen Menschen Rührung, Andacht und Freude bringt, doch immer Dank verdient.

Dramatisiert ist der Roman recht ungeschickt; der Autor hat Grund sich nicht zu nennen. Liebe und innige Scenen der Erzählung fehlen, die dumme Intrigue macht sich zudringlich breit, die lustigen Figuren von Hobbs und Dick sind um ihren Humor gekommen. Den kleinen Lord spielt Fräulein R e t t y zierlich und nett; nett ist überhaupt das Wort für diese gefällige Schauspielerin. Von der Mama heißt es in dem Romane:

„sie sah in dem schlichten, schwarzen Gewande, das sich eng um ihre zarte Gestalt schmiegte, weit eher wie ein junges Mädchen als wie die Mutter eines siebenjärigen Jungen aus; ihr Gesichtchen war hübsch und die großen, braunen Augen voll Unschuld und Innigkeit, dabei aber auch von unsäglicher Traurigkeit, die nicht mehr von ihr gewichen war, seit sie ihren Mann verloren.“ Dieses sanfte und liebliche Wesen, wie eigens für Fräulein Bauer geschaffen, hatte man der dicken, alten Frau Keller ausgeliefert. Doch ließ sich das Publicum in seiner Lust nicht stören, bald lachend bald weinend, immer glücklich bewegt.

1896.

Was ihr wollt.

(Ein Lustspiel von William Shakespeare. Mit Benützung einer dramatischen Skizze Karl Immermanns nach dem Princip der altenglischen Bühne eingerichtet von Richard Fellner. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 17. Februar 1896.)

„Was ihr wollt“ ist 1601 geschrieben, ein Jahr nach „Wie es euch gefällt“. Georg Brandes hat von diesen Jahren gesagt: „Shakespeare gleitet nun in den

Zeitraum seines Lebens hinein, wo er geistreich, durch und durch spirituell ist wie noch nie. Es ist, als hätte in diesen Jahren Sonnenschein seinen Lebensweg hell gemacht. Kampfjahre sind es jedenfalls nicht gewesen; Jahre der Trauer auch nicht. Es ist in seiner Existenz zwischen den Regenschauern schönes Wetter gewesen, sein Schiff hat einen stillen Gürtel auf den aufgerührten Wässern des Lebens durchschwommen und er hat eine kurze Weile wehmütig glücklich in seinem eigenen Genie geschwelgt, sich einen leichten Rausch in seiner Genialität getrunken. Er hat die Nachtigallen seines eigenen heiligen Haines singen hören. Alles stand in ihm in Blüte. Der republikanische Kalender hatte einen Monat Floréal. Es giebt in der Regel einen solchen Blumenmonat im Menschenleben. In dem seinigen ist es dieser Zeitraum." In den früheren Werken mag die Leidenschaft mächtiger ihre Flügel schlagen, spätere mögen noch kunstreicher sein: den edlen und milden Menschen hat er nie so hold, so unbefleckt, so innig ausgesprochen; man muß an die Männer denken, die Nietzsche einmal beschrieben hat, daß sie „mild, wohlschmeckend und nahrhaft geworden sind wie Kastanien, die man zur rechten Zeit ins Feuer gelegt und zur rechten Zeit aus dem Feuer genommen hat". Mit süßen Worten, die gerne gleich zur Musik hinüberrinnen, in Scenen, die auf den zartesten Zehen mehr zu schweben scheinen, gießt er eine so groß auf die Welt herabschauende Gesinnung aus, daß jedes Leid verlischt und rings ein stilles, den Schöpfer lobendes Glück quillt; kein Gloria ist noch himmlischer gesungen worden. Der Zorn der

raschen, mit Begierden an den Dingen anstoßenden Jugend ist nun von ihm gewichen; die Leidenschaft, alles in sich zu verwandeln und aus sich zu gestalten, schweigt; er will nichts mehr. Das Leben ist ihm jetzt kein Kampf mehr, er mag sich nicht mehr als Mitstreiter fühlen. Ein Spiel ist es ihm, sein Zuschauer ist er geworden. Das Schicksal sieht er nicht mehr für eine finstere und drohende Gewalt an, die Hoffnungen zerstört und Wünsche verdirbt, sondern er weiß jetzt, daß es mit gnädiger Hand jeden Menschen seiner inneren Bestimmung zuführt und die in ihm ruhende, durch Zufälle betrübte, noch ungestalte Schönheit aufwecken will. Manche haben die Töne und Geberden der Freude, ihnen wird das Schicksal Blumen auf den Weg streuen, bis sie lächeln, weil sie dann am schönsten sind. Andere, die im Glück nichts wären, haben die Gabe der tragischen Haltung, da wird ihre Seele erst laut; ihnen ist gegeben, schön zu leiden, so muß sie das Schicksal ins Elend schicken. Vielen ist es versagt, sich im Guten zu entfalten, Tugenden üben sie gemein aus und wissen sie zu keiner Würde zu bringen; erst in der Sünde nimmt ihre Seele Gestalt an, sie brauchen verruchte Thaten, um schön zu werden; darum treibt sie das Schicksal zu Verbrechen an. Immer will es jeden Menschen zur Erfüllung seiner Schönheit bringen; es rastet nicht, bis er so schön geworden ist, als er nach seinem inneren Gesetze nur werden kann. Wir sollen ihm nicht wiederstehen wollen. Was hätten wir davon, uns vor einem Leid zu bewahren, wenn wir doch eben dieses Leid gerade brauchen, um zu

unserer ganzen Schönheit zu gelangen? Wie darf eine tragische Natur, die erst in der Hitze der Verzweiflung aufblüht, sich einen kühlen Zustand von ruhigem Glück und stiller Freude wünschen, der doch nur ihre beste Kraft verkümmern ließe? Was will es denn sagen, wie wir uns dabei fühlen? Unser Gefühl ist doch nicht der Sinn der Welt; schön zu sein sind wir berufen. Die Triebe, die die ewige Macht in uns gelegt, sollen wir zu den schönsten Formen führen; sie zu vernehmen und uns ihnen zu widmen sei unser einziges Gesetz. Wer als Gewitter geboren ist, trachte nicht nach sanften Tagen; ihm ist es zugewiesen, Sturm und Flamme und Donner zu sein. Darum lerne jeder, wie später Hamlet vom Horatio sagt, „Stöß' und Gaben vom Geschick mit gleichem Danke nehmen". Ob sie ihn auch peinigen mögen, es gebührt ihnen immer Dank: denn sie dienen dazu, ihn zur Verklärung zu führen. Was er dabei fühlen mag, gilt nicht. Es ist gleich, ob ein Schauspieler in einer Rolle sich anstrengen, stöhnen und schwitzen muß, wenn sie nur den Kräften und Trieben seiner Natur so gemäß ist, daß er sich an ihr entfalten kann. Als Schauspieler ihrer Leidenschaften, Tugenden und Laster, Schauspieler vor dem lieben Gott, sieht Shakespeare jetzt die Menschen an und das Schicksal ist der weise Dichter, der jedem seine Rolle schreibt, in der er sich zeigen kann. Wie Jacques sagt:

„Die ganze Welt ist Bühne;
Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler".

Das ist die Anschauung, die er jetzt, um sein vierzigstes Jahr, von der Welt bekommt. Der Gesinnung an sich

und der Handlung an sich spricht sie jeden Wert ab; nur was einem Menschen zur Offenbarung seiner Schönheit hilft, darf gelten. Ein frommes Gemüth, gute Werke, edle Vorsätze — was nützen sie denn? Olivia seufzt:

„Nun walte, Schicksal! Niemand ist sein eigen.
Was sein soll, muß geschehen: so mag sich's zeigen."

Das Schicksal will, daß ein jeder zu seiner Schönheit kommt; ob er sie selbst als Ungeheuer nur und nur in Verbrechen finden mag — das Schicksal treibt ihn so lange herum und läßt ihn nicht aus, bis es ihm die höchste Schönheit, die seine Natur überhaupt hergeben kann, entnommen hat. Also, folge nur unbekümmert deinen Instincten. Was sich in dir regt, vernimm und laß es schalten, wie auch der Verstand sich wundern oder die Sitte dich tadeln mag. Gieb dich nur deinen Wallungen hin. Du kannst doch nichts gegen sie. Willst du dich wehren, wirst du nur den zuschauenden Gott erzürnen, der sie in dich gelegt hat, weil er dich in dieser Rolle sehen will. Sonst bedeuten sie nichts. Deine Leidenschaften sollen dich nur dahin bringen, wo du fähig sein wirst, deine ganze Schönheit zu zeigen. Das weißt du freilich nicht. Während sie nur Mittel sind, glaubst du, es handle sich um sie. Aber lasse dich nur täuschen, es thut nichts: desto treuer wirst du ihnen dienen, desto freier werden sie in dir walten. Also glaube es nur. Der zuschauende Gott wird freilich über dich lächeln müssen. Ihm wird es komisch sein, daß du um dein Glück zu ringen meinst, während es doch nur gilt, dir schöne Worte

oder Geberden zu entlocken. Was dir der Zweck scheint, ist nur ein Mittel; den Zweck, dem du dienst, ahnst du gar nicht. Das ist der Humor im Leben der Menschen. Diesen Humor, daß die Menschen ihre Rollen beim Worte nehmen, stellen die Shakepeareschen Komödien dar. Sie wollen uns die Dinge, die wir sonst als mitspielende Menschen ansehen, einmal so sehen lassen, wie sie der zuschauende Gott sieht; in diesem Moment müssen alle Tragödien zu wehmüthigen Possen werden. Sie zeigen, daß, was uns im Gedränge des Daseins unser Ernst scheint, nur ein Spiel mit uns vor der großen Macht ist und daß nur, was wir so nebenher erfüllen und ohne es recht zu achten, die wahre Absicht unseres Lebens ist: uns schön darzustellen. Der Jüngling läuft einem Mädchen nach; dieses Gefühl scheint ihm der Wert seines Lebens, und er ahnt nicht, daß es ihm nur ein lustiger Puck ins Gemüth gegossen hat, weil der zuschauende Gott es sich hübsch denkt, diesen edlen Leib, diese zärtliche Seele in Sehnsucht beben zu sehen. Das Leben hat einen tiefen und heiligen Ernst: es soll die Menschen zu ihrer Schönheit bringen. Aber weil die Menschen von ihm nichts wissen, sondern die Fäden, an welchen die große Macht sie hält, für das Ende nehmen, werden sie komisch. Zu zeigen, wie das Leben mit uns etwas ganz anderes meint, als wir uns einbilden — darin besteht die göttliche Lust dieser Komödien.

Ich weiß nicht, ob das je schon herausgesagt worden ist. Aber fühlen muß es, wer immer sie betrachtet. Jeder fühlt, daß es ihr unaussprechlicher Zauber ist,

uns den vermeintlichen Ernst des Lebens als ein Spiel ansehen, aber in diesem Spiele gerade uns einen anderen, unvermutheten und viel tieferen Ernst ahnen zu lassen. Aus diesem Gefühle kommen alle Bemühungen der Regisseure her, die unermüdlich trachten, neue Mittel zur Darstellung dieser Komödien zu suchen, die uns von der Bühne herab empfinden lassen könnten, was wir beim Lesen empfinden. Beim Lesen haben wir die Empfindung, der liebe Gott selbst zu sein, der das Schicksal nicht fürchten, ja bei Nöthen nicht einmal mitleiden kann, weil er weiß, daß ja doch alles dem Trauernden zum Heile ist, der nur so zu seiner Schönheit kommen kann. Diese Empfindung wollen wir nun auch von der Bühne herab. Sofort möchten wir inne werden, daß uns das Leben hier nicht gezeigt wird, wie es den mitspielenden Menschen erscheint, sondern daß wir jetzt ihren Kreis verlassen haben. Diese aus der irdischen Gefangenschaft befreiende und gleichsam vom Leben weg auf herabsehende Sterne emportragende Heiterkeit wollen wir empfinden und sie können die modernen Mittel der heutigen Bühne nicht geben. Die modernen Mittel der heutigen Bühne haben vor, uns das, was auf der Bühne geschieht, ganz genau so erscheinen zu lassen, als es uns erscheinen würde, wenn es im Leben vor uns geschähe; das ist ihre Absicht, das ist ihr Stolz, danach trachten sie. Jene Komödien haben vor, uns das, was auf der Bühne geschieht, ganz anders erscheinen zu lassen, als es uns erscheinen müßte, wenn es im Leben vor uns geschähe. Diese Mittel wollen uns die volle Illusion des Lebens geben. Der Sinn

jener Komödien ist es, uns die Illusion des Lebens zu nehmen; nur indem sie uns aus dieser bedrückenden Illusion in eine hellere Region erheben, befreien sie uns so. Also können diese Mittel jene Komödien nur stören. Was diese Mittel vermögen, ist gegen den Zweck jener Komödien. Was der Zweck jener Komödien verlangt, können diese Mittel nicht leisten. Man hat die Wahl, entweder auf jene oder auf diese zu verzichten. Will man diese nicht entbehren, so lasse man jene. Will man jene nicht missen, so entsage man diesen.

Herr Dr. Richard Fellner, der Dramaturg des Deutschen Volkstheaters, hat das eingesehen. Er hat gefühlt, daß die Darstellung der Shakespeareschen Komödien die modernen Mittel der realistischen Illusion nicht brauchen kann, sondern eine ideale Bühne verlangt. Ueber seinen Versuch hat er sich selber so vernehmen lassen: „Meine Einrichtung schließt sich einem Versuche Karl Immermanns an, der im Februar 1840 das Stück von einem Kreise Düsseldorfer Dilettanten auf einem der altenglischen Bühne nachgeahmten Gerüst aufführen ließ. Er arrangirte die Scenen und leitete die Einstudierung, während Professor Wiegmann die Bühne construirte. Ueber die Vorzüge derselben schreibt Immermann: ‚Die moderne Bühne bildet den Wechsel des Schauplatzes durch Verwandlungen ab und sucht — besonders in neuester Zeit — durch alle Kräfte illusorischer Decorationsmittel den Schauplatz in täuschendster Vergegenwärtigung den Zuschauern unter die Augen zu bringen. Die unsrige entsagte allen

Ansprüchen auf diese Täuschung, die man Naturwahrheit nennt; sie ruhte auf dem Grundsatz, daß im Drama die menschliche Handlung Hauptsache und der Schauplatz Nebensache ist, und wollte eben nichts weiter sein als ein leichtandeutendes Gerüst. Sie verzichtete auf Verwandlungen, welche die Phantasie mehr verwirren als beleben und der Handlung fast nur ein herabziehendes Gewicht anhängen. Sie stellte den Scenenwechsel nur dadurch her, daß sie in zwei Theile sich zerlegte, nämlich in den vorderen breiten Raum, welcher Freies darstellte, und in den hinteren kleinen, der zu den Scenen, die in einem Innern — Zimmer, Saal und dergl. — vorgingen, benutzt wurde. — Die moderne Bühne ist sehr tief und im Verhältniß zu dieser Tiefe wenig bereit. Das Drücken und Zusammenballen der Gruppen kann daher auf ihr fast nur dadurch vermieden werden, daß man die Scene wieder durch Versatzstücke verbaut. Die unsrige war sehr breit und wenig tief, gab daher alle Anlässe zu der für das Drama so günstigen basreliefartigen Anordnung — die auf der modernen, wenn ihr ganzer Raum zu großen Gruppierungen benützt wird, kaum durchzuführen ist — in reicher Fülle. Die Vortheile der so construirten Bühne, wenigstens für die Darstellung eines Shakespeareschen Werkes, zeigten sich nun bei den Vorbereitungen und bei der Darstellung augenfällig. Ich weiß aus Erfahrung, welche Noth der dramatische Riese macht, wenn man seine Glieder in unsere Bühne quetschen muß, wie man überall dabei in Verlegenheit ist und wie, selbst bei der sorgfältigsten Behandlung

seine höchsten Schönheiten doch, um mich eines malerischen Ausdruckes zu bedienen, einzuschlagen pflegen. Bei dieser Gelegenheit fühlte ich mich zum ersten Mal mit der scenischen Durchführung seiner Poesie in gutem, helfendem Elemente. Die Anordnungen, die Motive sprangen mir ganz von selbst zu, einfach, mannigfaltig, wahr. — Shakespeare verträgt unter allen Dichtern am wenigsten die Beimischung moderner Kleinlichkeit. Ihm ist es immer um das Große, Ganze, Ungeschminkte der Welt- und Menschengeschicke; alles Illusorische, Opernhafte der Scene fällt von seinen Gliedern ab, wie schlechter Lack von einer schönen Bildsäule; in die vertraulichste Nähe zu den Hörern muß er gerückt werden, wenn die Geheimnisse, die der Brust seiner Menschen entquellen, verstanden werden sollen. Fliegende Leinwand und rauschender Zindel darf sich nicht vorlaut machen, wo dieser erhabene Geist seine Offenbarungen mittheilt. Er erfordert das schlichteste Gerüst, welches aber in aller seiner Einfalt dennoch Gelegenheit zu reichhaltiger Aufstellung und Bewegung darbieten muß. — Bei einer so neuen Sache, wie die hier versuchte Wiederbelebung Shakespeares war, würde eine fortgesetzte Praxis und das durch sie gewährte weitere Nachdenken noch zu manchen Verbesserungen führen. Folgendes aber läßt sich mit Wahrheit von dem ersten Versuche aussagen: Dadurch, daß die Bühne nichts weiter sein wollte als eine Bühne, nämlich ein symbolisch-andeutendes Gerüst mit festen Oertlichkeiten für jedes Kommen und Gehen, wurde erreicht, daß das Gedicht die Selbstthätigkeit der Phantasie bei den Zu-

schauern erweckte und, ungehindert von belastendem Beiwesen, leicht und schwebend zwischen festen Anhaltspunkten sich bewegte. Die geringe Tiefe der Bühne bewirkte, daß die Handlung sich nie vor den Zuschauern zurückzog, sondern mit deren Gemüth und Geist in unmittelbarem Contact blieb. Die Breite der Scene erleichterte das Arrangement der Horche- und Lauschscenen und alles dessen ungemein, was einer gleichzeitigen Doppelhandlung sich nähert, wie z. B. wo Bleichenwang und Viola zum Duell auf einander gehetzt werden sollen. Sie gab überall klare, lichte Gruppen. Die Menge der Auftritts- und Abgangspunkte ließ die Handlung in stetiger Bewegung bleiben und bot viele kleine günstige Motive dar, z. B. in der Scene, wo Malvolio als vermeintlicher Toller von Maria, Fabio und Junker Tobias aufgesucht wird. Endlich führte die Zerfällung des Schauplatzes in die große und kleine Bühne zu einer beständigen sichtlichen Verbindung zwischen dem Außen und Innen der Handlung. Die Handlung bewegte sich vor den Augen der Zuschauer von der Straße in das Zimmer, sie drang aus diesem in das Freie. Zuweilen fühlte man wirklich so das innerste Leben des Gedichts pulsiren.‘ Als ein Beispiel der Anordnungen, welche diese Bühne gebot, führt Immermann die Scenen vor, die dem ersten Zusammentreffen Violas und Olivias vorhergehen: ‚Olivia plaudert mit dem Narren und weist Malvolio mit seinen sauertöpfischen Bemerkungen zur Ruhe. Maria meldet den jungen Cavalier des Herzogs und Olivia erfährt, daß ihn Junker Tobias aufhalte. Maria

wird abgeschickt, diesen wegzubringen, nachher Malvolio, den Cavalier abzuweisen. Junker Tobias kommt betrunken, lallt und schwankt hinaus. Der Narr wird ihm nachgeschickt, Malvolio kehrt zurück, sagt, daß der Cavalier sich nicht abweisen lasse, und darauf erfolgt nach einer kurzen Zwischenscene mit Maria der Auftritt zwischen Olivia und Viola. — Diese Scenen waren hier folgendermaßen arrangiert: Bei den letzten zurechtweisenden Worten Olivias gegen Malvolio, der sich mit ihr und dem Narren auf der kleinen Bühne befand, trat seitwärts vorn auf der großen Bühne Maria mit Viola und ihren Begleitern, Valentin und Curio, auf. Viola deutete mit stummen Spiel an, daß sie bei Olivia angemeldet sein wollte. Maria machte Schwierigkeiten, endlich ließ sie sich bewegen und ging die Stufen der kleinen Bühne hinauf. — Viola wollte ihr einige Schritte nachfolgen, wurde aber von Tobias daran gehindert, der, aus der Seitenthüre der kleinen Bühne hervortaumelnd, brüsk den Weg vertrat. Maria blieb einen Augenblick kopfschüttelnd über diese Ungezogenheit auf den Stufen stehen. — In diesem Augenblicke war die Rede Olivias vollendet und die Meldung Marias erfolgte. Hinuntergeschickt, suchte sie Tobias von Viola zu entfernen, was ihr nicht gelang. Malvolio, der später herabkam, drängte dagegen den betrunkenen Junker zurück; dieser erhielt hiedurch die Richtung gegen die kleine Bühne, taumelte die Stufen hinauf und ging nach seiner Scene im Hintergrunde der kleinen Bühne ab, gefolgt vom Narren. Während dieses Vorgangs hatte Maria Viola neugierig umschlichen. Diese ge-

langte endlich zu ihrer Scene die kleine Bühne hinauf, während ihre Begleiter sich auf der großen Bühne zurückzogen. Auf solche Weise kamen hier die das Gedicht charakterisierenden Gegensätze und Schattirungen von grillenhafter Schönheit, kecker Caprice der verkleideten Jungfrau, pedantischem Puritanismus, Völlerei, Soubretten-Muthwillen und Narrenspaß alle zutage, die auf der modernen Bühne, wo die Scenen im geschlossenen Zimmer vorgehen, und vieles nur in die Erzählung eintreten würde, zum größeren Theile verloren gehen müßten. Zu wünschen wäre, daß einmal eine größere deutsche Bühne dem hier von Dilettanten gemachten Versuche nachahmte. Zur richtigen Behandlung Shakespeares und dessen eigentlicher Erwerbung für unser deutsches Theater dürfte damit ein Vorschritt gethan sein.‘ Dieses Vermächtniß des ausgezeichneten Dramaturgen, dessen hundertsten Geburtstag die literarische Welt in diesem Jahre feiern wird, will nun das Deutsche Volkstheater dem Publicum vermitteln. Bei dem Bau unseres Bühnengerüstes habe ich seine Vorschläge benützt; da aber eine sclavische Nachahmung dem Geiste des Dramaturgen Immermann nicht entsprochen hätte, war ich darauf bedacht, die Leistungsfähigkeit der modernen Bühnentechnik in den Dienst der Immermann'schen Ideen zu stellen. Die Münchener altenglische Bühne konnte für unsere Zwecke nicht in Betracht kommen, da die anmuthige Romantik, der Uebermuth und das warme Localcolorit des Fastnachtsspiels „Was ihr wollt“ zwischen der massiven, düsteren Architektur dieses für Tragödien entworfenen Bühnen-

hauses nicht zu voller Wirkung gelangen kann. Immermann selbst hatte das Bedürfniß empfunden, die illyrische Landschaft als Hintergrund der Handlung decorativ darzustellen. Er hatte deshalb rechts und links von den Seitenthüren der kleinen Bühne breite Thoröffnungen angebracht, durch die man einerseits den Hafen, andererseits den Park sehen konnte. Indem ich die Immermann'sche Bühne nach dem Vorbilde Oberammergaus weiter entwickelte, vergrößerte ich diese Durchblicke, bis die kleine Bühne in der hellen, duftigen, illyrischen Küstenlandschaft als selbständiger Bau frei dastand. Auch diese kleine Bühne selbst hat, der Dichtung und ihrer Oertlichkeit sich anpassend, ihre äußere Form geändert, ohne den Charakter eines „symbolisch andeutenden Gerüstes" zu verlieren. Sie hat nun den Stil einer graziösen italienischen Renaissance-Villa angenommen, von deren Dach flatternder Epheu rankt. Ihre Stirnseite, die von weißem Marmor leuchtet, trägt die Embleme der dramatischen Kunst, wie sie der Dichtung entsprechen, die hier angeführt werden soll. Auf der kleinen Bühne, die durch einen Gobelinvorhang zu schließen ist, und zu der zwei Stufen hinaufführen, bleibt unverändert das Zimmer Olivias aufgebaut. Es hat eine Mittelthür im Hintergrunde und zwei Seitenthüren. Ist der Gobelinvorhang der kleinen Bühne auseinander gezogen, so entwickelt sich zwischen dem Innern des Hauses und dem freien Platze (Garten, Straße), den die Vorderbühne darstellt, ein ungehinderter Verkehr, der der Lebensweise in südlichen Landstrichen wohl entspricht. Die Vorderbühne ist zwei Gassen tief

und durch Laubcoulissen begrenzt. Der hinter der kleinen Bühne hängende Prospect stellt eine gebirgige Küstenlandschaft vor. Links im Hintergrunde sieht man den Hafen, zu dem ein Weg längs der Seitenwand der kleinen Bühne hinabführt. Rechts von der kleinen Bühne befindet sich der Park. Die Herzogscenen spielen nur auf der Vorderbühne, die dann durch einen Gartenprospect von der kleinen Bühne abgetrennt wird."

Darf man diese Gedanken loben, weil sie im Geiste der Shakespeareschen Komödien gedacht sind und den rechten Weg weisen, so wird man doch einigen Tadel an ihrer Ausführung nicht verhehlen dürfen. Diese ist nicht glücklich gewesen: sie hat manche Reize des Entwurfes verloren; ihr ist das leise Befremden, ja Unbehagen anzurechnen, das neulich lange vom Zuschauer nicht weichen wollte. Drei Beschuldigungen melden sich gegen sie. Erstens, sie ist ihrer Absicht nicht treu geblieben; nicht alle Verwandlungen hat sie vermieden: wie aber eine Leinwand fällt oder eine Bank herausgetragen wird, lassen wir uns sogleich an die Apparate der heutigen Bühne erinnern und die Stimmung der idealen Bühne ist weg. Dann, jenes „symbolisch andeutende Gerüst" war zu groß: es drückte alles, störte das ganze Bild, und was auf dem Papiere ein holdes und heiteres Ornament schien, war ein schwerer Kasten geworden. Endlich, dieses im Ganzen, im Bilde zu große Gerüst war doch eine für die Gewohnheiten der Schauspieler, die hier agieren sollten, zu kleine, zu enge, ihren Geberden zu niedliche Bühne: bei jedem Schritte stießen sie an, ihre Bewegungen büßten alle Freiheit

ein und man konnte ihre Reden nicht verstehen; ein symbolisches Gerüst wird eben nie zur realistischen Bühne taugen. Ich meine, man könnte das ganze Stück mit einer sehr einfachen, aber eben ganz idealen Decoration insceniren. Hinten würde ich die Stadt und den Hafen sehen lassen, rechts die Front einer italienischen Villa, links eine Laube des herzoglichen Gartens, dazwischen wäre eine freie Gegend; diese würde für den, der von hinten, aus der Stadt oder vom Hafen her kommt, eine Straße bedeuten, für den, der aus der Villa tritt, zum Hause der Olivia gehören, für den, der von links kommt, der Park des Herzogs sein. Ideal wäre diese Bühne, weil sie den Raum aufhebt und das im Wirklichen Getrennte, den Hafen, die Stadt, die Straße, die Villa, diesen Garten und jenen Park, in demselben Bilde verbindet; und sie wäre ideal, weil dasselbe Stück von ihr, die freie Gegend, bald Straße, bald Garten der Olivia, bald herzoglich wäre. Damit man aber dieser Bedeutungen, die wechseln, immer eingedenk bliebe, würde ich jedes Mal den Theil der Bühne, der in dieser Scene gerade die anderen beherrscht, jetzt das Haus der Olivia, jetzt die Laube des Orsino, jetzt den Hafen beleuchten, die anderen im Schatten lassen. Wie wir beim Lesen bloß die Seiten zu wenden brauchen, um der Handlung zu folgen, so würde dann ein leiser Druck an der Lampe genügen.

Die Viola spielte Fräulein Wachner: wenn dieses herrliche Kind kommt, scheint die Poesie selbst auf die Bühne zu treten; jeder Blick der innigen Augen ist wie ein Sonett, jeder Laut der reinen Lippen wird

Musik. Neben ihr ist nur Herr Christians, der dem Narren die süßeste Grazie gab, und der lustige Christoph des Herrn Giampietro zu nennen. Den Malvolio hätte Herr Meixner spielen müssen, den Junker Tobias am ehesten noch Herr Wallner spielen können.

„Ein unbeschriebenes Blatt.“

(Lustspiel in drei Aufzügen von Ernst von Wolzogen. Zum ersten Mal aufgeführt am 26. September 1896.)

Mit Vertrauen sieht man seit Jahren auf Ernst von Wolzogen hin; er soll uns, 'heißt es, die Komödie geben, die uns immer noch fehlt, er soll das deutsche Lustspiel aus einer Misère ziehen. So sagt es einer dem anderen nach; keiner weiß, woher er es hat. Eine große Hoffnung der besorgten Kenner ist Ernst von Wolzogen seit Jahren, sie rechnen auf ihn. Im Schauspiel haben wir ja endlich die Schablone der Epigonen verlassen oder bilden es uns doch ein. Warum sollen wir denn im Lustspiel immer noch bei Benedix bleiben oder gar bei jenen traurigen Witzeleien der Siebzigerjahre? Wir wollen eine neue Form der Komödie suchen, die unserer heutigen Art gemäß sein soll. Werden solche Wünsche laut, so kommt immer der Name Wolzogens

herbei, der eine frohe, im deutschen Sinne lustige Natur ist, das Theater kennt und sich immer an den guten Geschmack gehalten hat. Seine Romane lassen die herzlichsten Töne biederen deutschen Behagens vernehmen. Die „Kinder der Excellenz“ sind ein prächtiger Schwank, Figuren der kleinen bürgerlichen Welt mit munterer Liebe hegend. Im „Lumpengesindel“ geht er noch weiter und giebt uns eine literarische Posse, nicht eben streng componiert und von einer behaglicheren Führung der Scenen, als sie das Theater eigentlich erlaubt, aber mit einer so drastischen Lustigkeit, daß man nicht widerstehen kann. Auch hat er, ein feiner und nachdenklicher Recensent, in Aufsätzen oft, kritisch Werke der Gegenwart betrachtend, klug und verständig für die Erneuerung der deutschen Komödie gesprochen und gute Worte gesagt. So wird er neben Hauptmann und Halbe genannt, wenn jetzt von dem neuen Lustspiel die Rede ist, das wir noch immer nicht haben. Diese Hoffnungen schien der erste Act seines letzten Stückes zu bestätigen, der gemüthlich die kleinen Leiden einer jungen Ehe verspottet; aber schon im zweiten ist ihnen der Muth gesunken, im dritten hat man sich geärgert. Am Ende ist das Publicum bös geworden, böser, als es sich wohl eigentlich gegen einen so angenehmen und liebenswürdigen Autor schickt.

Das heißt, das Publicum hat ja schließlich recht. Im Theater hat das Publicum immer recht. Es fragt nicht nach den Absichten eines Autors noch nach seinem Rufe, es erinnert sich nicht, es raisonnirt nicht: es sitzt da und läßt die Scenen wirken; sind sie stark, ist es

zufrieden, sonst zischt es. Wie es der Autor meint, ist ihm gleich. Es hält sich an das Werk. Es sagt nicht: Das oder das darf man nicht. Es sagt nicht: Sei neu! Seine Aesthetik ist sehr einfach: Man darf alles, aber man muß es können, es muß halt wirken; sei, was du willst, aber es muß gefallen; nicht fein, nicht neu, nicht groß zu sein ist dein Amt, sondern uns zu gefallen! Das „unbeschriebene Blatt" hat ihm nicht gefallen und so sagt es: Es ist kein schönes Stück. Das andere, was der Autor will, wie er es gemeint hat, ob ihn nicht etwa die besten Absichten verführt haben, das alles geht es gar nichts an. Aber soll denn der Recensent nur eine Trompete sein, auf der das Publicum seine Meinung bläst? Der Recensent müßte doch auch bei einem schlechten Stücke verweilen, wenn es von einem guten Autor ist, ja gerade bei einem schlechten Stück, da das doch eigentlich viel merkwürdiger ist. Wie kommt es, daß ein gescheiter, auf der Bühne erfahrener Autor bei den reinsten Absichten, dem besten Humor und einer sonst so glücklichen Hand nicht einmal kann, was Kadelburg immer kann? Er hat harmlos amüsiren wollen und er hat gelangweilt. Was kann ihn so verblendet haben? Wenn er schon nicht gefunden hat, was er gesucht hat, was ist denn das, was er suchte? So sollte der Recensent sich fragen. Das wären wir, meine ich, einem solchen Autor doch schuldig.

Ich kann mir schon denken, wie Wolzogen zu seinem Stücke gekommen sein mag. Er mag einmal in einem Vaudeville gesessen sein, so einem das Un-

wahrscheinliche mathematisch beweisenden Vaudeville, oder er ist vielleicht in einem Berliner Schwank gesessen, der nur mit Worten spielt. Da mag er sich gesagt haben: es ist doch schrecklich, da quälen sich die Autoren ab, verrenken sich das Gehirn, peinigen die Sprache, und das Publicum regt sich kaum und muß gekitzelt werden, während das Komische, was wir täglich, stündlich erleben, frei auf der Gasse geht, niemand fängt es ein! Es scheint, daß wir in einem ganz falschen Begriffe des Komischen leben. Was ist denn komisch? Kommen denn im Leben solche Verwicklungen vor, wie sie die Franzosen berechnen, im Toupinel oder im Parfum? Was fühlen wir eigentlich, seien wir ehrlich, wenn wir sie auf der Bühne sehen? Wir müssen über den Autor staunen, wie wenn er über Eier tanzen, Feuer fressen oder fabelhaft kopfrechnen würde. Aber es ist doch nicht unser herzliches deutsches Lachen, wir schämen uns gleich. Oder ist es unsere Art, Worte springen zu lassen wie in den Berliner Schwänken? Sollte es wirklich keine andere Komik geben? Sehen wir uns doch im Leben um! Worüber lachen wir denn im Leben? Ueber Abenteuer, über Witze? Unser deutsches Leben ist nicht grotesk und es ist nicht „geistreich". Worüber lachen wir also? Es will fast scheinen, daß wir am liebsten über das Leben lachen, über unser eigenes Leben, weil es anders ist, als wir es uns denken. Es ist ein sehr philosophisches Lachen. Unsere Einbildung und die Wirklichkeit sind unversöhnlich; stößt nun unsere Imagination mit dem Leben zusammen, so springt gleich ein Spaß heraus. Man sage sich einmal das Wort: Dichter vor,

gleich giebt unsere Phantasie ein Bild her und nun halte man zu ihm einen wirklichen, lebendigen Dichter hin, wie er ißt und trinkt: wir müssen schon lachen. Oder man sage: Braut. Dazu machen unsere Gedanken ein Gedicht und nun sehe man sich die Existenz des armen Wesens mit ihren tausend Besorgungen, Rücksichten und Aengstlichkeiten an: wir lachen wieder. Wir lachen das Leben aus, weil es so unpoetisch ist. In der That, führen wir einen Menschen auf seine Idee zurück, sprechen sie mit ihrer ganzen Würde aus und vergleichen, wie er uns momentan erscheint, so wird er immer komisch sein. Was brauchen wir also erst eine burleske Handlung, gesuchte Situationen und ängstliche Witze? Wir wollen Poeten sein, um allen Dingen, allen Menschen die Idee abzusehen, diese wollen wir leuchten lassen und nun schauen wir in ihrem Lichte die tägliche Existenz an: das wird eine unversiegliche Quelle von Heiterkeit sein. Warum soll sie nicht auf der Bühne sprudeln? Ibsen hat einmal gefragt: Ist es wirklich groß, das Große? So könnte man auch fragen: Ist es wirklich schön, das Schöne? Ist er ein Dichter, dieser Dichter? Ist sie eine Braut, diese Braut? Und das Leben wird immer antworten: Nein, das Große ist nicht groß und das Schöne ist nicht schön und diese Braut ist keine Braut — nichts, was ist, kann sein, wie du es denkst. Sind wir jung, so klagen wir darum das Leben an. Aber wenn wir so weise geworden sind, daß es uns nicht mehr kränkt, dann kann es uns sehr lustig werden. Ja, dieses scheint die eigentlich deutsche Heiterkeit zu sein. An sie muß sich das neue Lustspiel wenden,

anders kann es das Gemüth der Nation nicht treffen. Gar keine Handlung mehr, keine Späße, keine Witze, sondern Scenen unserer bürgerlichen Existenz, von einem Poeten gesehen, der das Leben neckt, weil es ihm nicht nachkommen kann! So, denke ich mir, mag Wolzogen bei sich gesprochen haben. Das hat er wollen.

Er hat es leider nicht können. Es ist ihm nicht gelungen, wie es Hauptmann im „Biberpelz" und Halbe im „Amerikafahrer" nicht gelungen ist. Es ist möglich, daß es überhaupt nicht gelingen kann. Es ist möglich, daß dieser Weg überhaupt nicht auf die Bühne führt, sondern zur Novelle. Aber man durfte es doch einmal versuchen.

Ich muß bekennen: ich würde auf einen solchen Versuch, wenn die Leute auch zischen, stolzer sein als auf einen „gelungenen" Schwank.

Die Mütter.

(Schauspiel in vier Acten von Georg Hirschfeld. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 17. October 1896.)

Am ersten März 1894 führte der Münchner „Akademisch-dramatische Verein", ein Club junger Leute zur Pflege der Moderne, einen Act, „Zu Hause" von

einem Herrn Georg Hirschfeld auf. Er war noch Student und man wußte nur, daß vor ein paar Monaten eine Novelle von ihm, „Dämon Kleist“, in der Berliner „Freien Bühne“ erschienen war, die bei aller Befangenheit in der damaligen neuesten Manier doch manchmal merkwürdig ernst und aufrichtig wirkte. So war es auch mit diesem Act, der das Verkommen einer Familie durch den Luxus der starken und ausschweifenden Frau in der Weise der Berliner Naturalisten schilderte. Wieder bemerkte man, daß der Autor ein Nachahmer der letzten Mode war. Er hielt sich wie ein Schüler an die Regeln der Berliner Technik, genau nach Arno Holz und Johannes Schlaf, nur freilich mehr in der behutsameren und concedierenden Art von Gerhart Hauptmann. Da war dasselbe Stammeln und Stottern zaghafter, wortkarger und jeden normalen Satz vermeidender Menschen; es war dasselbe peinliche Schraffieren mit lauter winzigen und dünnen Strichen; es war dieselbe undramatische Führung der Scenen, die sich immer nur im Kreise drehten, so daß man dort endete, wo man anfing. Ein kleiner Hauptmann, hieß es damals in München. Es war aber doch seltsam, daß ein bloßer Schüler, der nichts aus sich selbst gab, sondern nur nachahmen sollte, so rein und mit einer solchen Kraft wirken konnte.

Im Winter kam er dann nach Berlin. Die „Freie Bühne“ gab sein Stück „Die Mütter“. Auch dieses Schauspiel verläßt die naturalistische Schablone nirgends. Ja, man könnte es ein Schulbeispiel und Paradigma der von den jungen Berlinern geforderten Technik nennen,

wie eine Preisarbeit aus dem Seminar von Arno Holz. Im Sinn der deutschen Tradition ist es kein Stück, die Handlung bleibt jeden Augenblick stehen und das dramatische Zwingen fehlt; Menschen können ja so sein, Dinge können so geschehen, aber es ist bei uns, ob wir es glauben wollen: wir werden nicht inne, daß sie so sein müssen und nicht anders geschehen können. Was man mit Recht gegen Arno Holz und die Stücke aus der ersten Periode von Hauptmann gesagt hat, trifft hier ein. Den fanatischen Leuten der „Freien Bühne“ mochte das behagen aber es gehörte Muth dazu, sich mit dem Stücke vor das Publicum zu trauen. Das schien verwegen.

Nun, Brahm hatte diesen Muth und die Verwegenheit gelang. Das Stück hat auch im Deutscher Theater auf das große Publicum gewirkt, das doch unbefangen und noch nicht durch literarische Absichten verwirrt ist. Dann ist es in die Provinz gegangen, immer mit demselben Erfolg, und er ist ihm auch bei uns treu geblieben. Lange hat auf die Wiener nichts so rein, so groß gewirkt; blasierte Spötter hat man bitterlich weinen gesehen, wie in der Kirche sind die Leute dagesessen. Das Stück muß also doch etwas echtes, sehr menschliches enthalten. Dieses möchte ich aufsuchen.

Jener Act und dieses Schauspiel führen uns immer, nach dem Muster der ersten Berliner Naturalisten, in unsaubere und widerliche Zustände kleiner Leute ein. Die täglichen Verdrießlichkeiten enger, von der Noth umschlossener Welten werden uns mit Treue geschildert. Das Mesquine und Erbärmliche geringer und mühsam

kämpfender Existenzen ist in beiden Stücken das Thema: wie Menschen, die zu enge wohnen und nicht genug Luft haben, sich quälen und in eine tiefe häßliche Verbitterung gerathen. Die langsam tödtende Tragik gewöhnlicher Menschen, die leiden, weil sie sich zu nahe sind, wird dargestellt. Das ist ja nicht ganz neu. Die ganze Schule des Theatre libre hat dasselbe gethan. Hatte das classische und das romantische Drama heroische Menschen in großer Leidenschaft gezeigt, hatte es dann das bürgerliche Stück gewagt, den modernen Menschen zu schildern, aber doch immer noch nur in den großen Momenten, wenn er den gemeinen Ton der täglichen Existenz verläßt und uns die Stimme seiner Natur zu hören giebt, so war es die Neuerung der jungen Leute um Antoine, mit Muth, ja mit einer gewissen hämischen Freude eben diesen gemeinen Ton zu zeigen, der die Stimme der Natur dämpft und den heroischen Menschen erstickt. Diese jungen Leute vom Théâtre libre sagten: „Seht Euch doch um! Es ist ja gar nicht wahr, wie es die Tragödien darstellen, daß die ewigen Motive, Haß, Eifersucht oder Liebe, die Handlungen der Menschen bestimmen. Wer wird denn heute noch von Liebe oder Ehre oder Trotz getrieben? So einfach ist die Geschichte lange nicht mehr. Nicht ein einzelner Trieb, der ihm eingeboren ist, sondern die schwere Luft der Verhältnisse, die auf ihm liegen, bestimmt ihn. Unter ihrem Druck, in ihrem bösen Dunst verdampft jede Natur, die angeborenen Gefühle ermatten, das Eigene im Menschen wird welk. Er ist nur noch ein armer Diener seiner Zustände. Seht Euch doch um! Wo ist denn einer,

der heute noch seinem inneren Drange folgen kann? Keiner handelt aus sich, wir sind alle Puppen unserer Verhältnisse geworden!" Das haben diese jungen Franzosen dargestellt, von ihnen haben es Holz und Hauptmann genommen: immer soll die Macht der Dinge über den Menschen geschildert werden, die sich nach und nach über sein Wesen zieht, bis es sich nicht mehr regen kann. In der That geben sie so den Geist der classischen und der romantischen Dramen auf und doch können sie ihn nicht vergessen und sehen immer noch jene heroischen Menschen vor sich. Sie hassen diese Leute der Gegenwart, die sie schildern. Sie zeigen, wie die Dinge den Menschen knechten, aber sie hassen den Menschen, der sich von den Dingen knechten läßt. Immer steht noch die unnahbare Ruhe, die unbeugsame Größe des heroischen Menschen in ihrem Gemüthe. Mit Haß, mit Scham, mit Zorn rufen sie aus, uns mit der Vergangenheit vergleichend: Seht doch diese erbärmlichen Menschen! Aber Georg Hirschfeld ruft aus: Seht doch diese armen Menschen! Er hat keinen Zorn, er haßt nicht, er verachtet die Menschen nicht: er leidet mit ihnen. Er hat das Gefühl, daß die Menschen alle gut sind und nur das Leben hart ist, gegen seine Macht können sie sich in ihrer Noth nicht wehren; darum thun sie ihm so schrecklich leid. So stellt er dasselbe ganz anders dar als die Naturalisten: er ist mitleidig, wo sie höhnisch sind, er weint, wo sie spotten — er stellt es sentimental dar. Das scheint es mir zu sein, was seine Stücke so stark wirken läßt. Er hat genau das Verhältniß zum Leben, das sein Publicum hat: er fügt sich klagend.

Er ist nicht böse auf das Leben, wie es jene Naturalisten waren, die eben von ihren romantischen Erinnerungen nicht ablassen wollen; er ist nur ein bißchen traurig über das Leben und die Menschen rühren ihn, die es so gut meinen und nur nicht können, wie sie wollen. Diese sentimentale Stimmung eines Traurigen, der nicht kann, wie er will, geht durch seine Werke, und da sie so stark wirken, wird man annehmen dürfen, daß sie eben noch immer durch das Leben der Deutschen geht.

Er ist sentimental. Das ist es, was ihn von den jungen Franzosen und von seinen Berliner Lehrern trennt. Aber sehen wir seine Sentimentalität näher an, so können wir uns nicht verhehlen, daß sie von einer besonderen Art ist. Jemand hat über ihn geschrieben: seine Menschen sprechen Gerhart Hauptman, aber sie empfinden Marlitt. Das ist hübsch gesagt, aber ich glaube nicht, daß es wahr ist. Nein, seine Sentimentalität ist nicht jene süßliche und fade der Gouvernanten, die die deutschen Bürger seit Iffland bis in die siebziger Jahre hatten und wohl auch in den kleinen Städten auch heute noch haben mögen. Nein, sie ist dunkler, ängstlicher, nervöser, unstet, beinahe unheimlich. Zwei Worte drängen sich ihm immer auf: Sehnsucht, Angst. Von ihrer Sehnsucht reden seine Menschen immer und immer reden sie von ihrer Angst. Es ist die Sehnsucht nach irgend einem unbeschreiblich reinen Glück, das ihnen zuwinkt, und eine tiefe, peinigende Angst, daß sie doch nicht hinkommen werden. Deutsch scheinen mir diese Gefühle nicht zu sein und sie sind wohl auch nicht berlinisch,

sondern sie drücken, meine ich, den unaussprechlich rührenden und zarten Zustand der heutigen Juden aus. Die Juden sind mit dem Verstande jetzt allen anderen Rassen vor, aber mit dem Gefühl können sie nicht nach. Was die guten Europäer wollen, greifen sie mit einer theoretischen Leidenschaft an, die unwiderstehlich ist, aber ihre Gefühle bleiben immer in den Traditionen stecken. Sie möchten frei sein, die Vergangenheit vergessen und reine Menschen werden, aber zu schwer liegt der edle Zauber des alten Judenthums auf ihnen; sie können von den Worten ihrer Eltern nicht los. Darum sehen wir so viele jüdische Jünglinge zagen und und sich betrüben, ja oft völlig verzweifeln. Mit fiebernden Händen möchten sie nach dem Leben greifen, aber sie wagen es doch nicht, zu viel Todtes ist in ihnen noch lebendig. Es quält sie ein wilder Durst, die ganze Welt möchten sie mit der Seele, mit den Sinnen trinken, aber sie halten den Becher weg, ihre Lippen entsagen. Verwundert stehen wir neben ihnen und kommen uns so roh vor, mit unserem geringen Verstande und unseren verläßlichen Instincten. Wir anderen geben uns ja niemals dem Verstande, sondern nur unseren Gefühlen hin. Ist ein Gefühl abgestorben, dann lassen wir es vom Verstande wegräumen und hinaustragen. Aber die Juden wollen durch ihren Verstand, der ungeduldig ist und nicht warten kann, mehr werden, als ihr Gefühl erlaubt, das zaudert und sich von den Erinnerungen nicht trennen mag. Es drängt sie theoretisch, moderne Menschen zu zu sein: ganz frei von den traurigen alten Dingen, souverän und jener Verbände ledig, die doch nichts mehr

bedeuten, der Familie, des Vaterlandes und der Classe. Das möchten sie, aber sie können es nicht, weil sie bei den neuesten Begriffen noch die ältesten Gefühle haben. Sie lieben mit dem Herzen Dinge, über die sie sich mit dem Kopfe lustig machen; gerne verspotten sie, was ihnen doch theuer ist. Aus diesem Zwist unerbittlicher Gedanken mit zögernden, am liebsten in der Dämmerung hockenden Gefühlen kommt die Sentimentalität der heutigen Juden her, dunkel, wie eine zu reife Beere, die schon abfallen will, und so traurig schön wie der Herbst. Sie nehmen alle schwachen und bangen Menschen an, die müde sind. In diesem Sinne kann man ja wirklich von einer „Verjudung" unserer Menschheit reden: wer heute unentschlossen und zärtlich ist, weil er nicht die Kraft hat, das Alte zu vergessen, der giebt sich dieser süßen und schmachtenden jüdischen Stimmung hin. Ihre tiefe, schwärmerische Poesie hat uns Georg Hirschfeld vernehmen lassen. Ob er dramatische Kraft hat, ist noch ungewiß. Aber wir wollen es ihm nie vergessen, daß er uns den heiligen Schmerz der heutigen Juden in so weichen, innigen und bethörenden Lauten gesagt hat.

Die „Mütter" sind im Deutschen Volkstheater gut insceniert und werden glänzend gespielt; wir haben in Wien nicht viele Vorstellungen von solcher Macht und Größe. Da ist die Frau Schmittlein mit ihrer schlichten, bezwingenden Natur; da ist die Frau Odilon, in einer Rolle, die gar nicht auf ihrem Gebiete ist, mit Tönen von einer Herzlichkeit und Milde, die ihr niemand zugetraut hat. Fräulein Retty, Fräulein Zampa,

Fräulein Wachner, Herr Meixner und Herr Christians schließen sich an.

Die sittliche Forderung.

(Komödie in einem Act von Otto Erich Hartleben. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 10. November 1896.)

Wenn man im März nach München kommt, so kann man an einem Tage die ganze Stadt, die sonst so behäbig und gemächlich ist, in der größten Aufregung sehen. An diesem Tage wird das Salvator angezapft, das dicke, schlüpfrige und betäubende Bier, das wie eine süße Tinte durch die Kehle rinnt. Da laufen dann die guten Bürger ängstlicher, als es sonst in ihrer breiten, gern verweilenden Art ist, ja beinahe hastig hin, nervöse, daß sie es versäumen könnten. Aber auch das andere München, das Quartier der Kunst, wird laut: Halbe, den geschwinden, zappelnden Poeten der „Jugend", sieht man sein Rad noch fanatischer treten und sogar den stillen Schaumberger, der sonst verträumt, so dantesk, immer wie im tiefen Schatten von Problemen geht, sieht man dann sich flinker, beinahe ungestüm bewegen. Alle rennen an diesem Tage zum Bahnhofe hin, den Berliner Zug zu

erwarten, weil man weiß: heute wird das Salvator angezapft, da kommt Otto Erich Hartleben an; das ist jetzt nach und nach schon zu einer bayrischen Landessitte geworden. Fährt nun der Berliner Zug ein, so steht ein massiver, sehr jovialer Herr winkend am Fenster, der einem alten Studenten aus den „Fliegenden Blättern“ gleicht. Er steigt aus und grüßt mit einer gewissen kurzen, ja ungeduldigen Herzlichkeit, weil ja doch schade um die schöne Zeit ist — man könnte schon längst beim Bier sein. Erst, wenn er endlich draußen sitzt, den Zwicker abgenommen hat, um in seiner Andacht durch kein Bild der Welt gestört zu werden, und nun den dunklen milden Saft innig und weise schlürft, dann geht ihm erst das Herz für die Freunde auf. Er weiß dann nicht mehr genau, was er sagt, laut und ungedämpft läßt er seine Gefühle ausströmen; Bewunderer drängen sich herbei und schauen ihm zechen zu und das will doch in München was heißen.

Ein ewiger Student — das ist das erste Gefühl, das man von Otto Erich Hartleben hat. Scheffel hätte sich an ihm gefreut, einen besseren Trinker findet man nicht. Er ist aber doch noch mehr. Zwar einen Dichter will ich ihn nicht nennen, mit diesem theueren Namen sollten wir behutsamer sein, als es bei den doch sonst nicht so verschwenderischen Deutschen der Brauch ist. Aber ich möchte sagen, daß er zu unseren besten Artisten gehört. Damit meine ich einen, der sein Metier kennt, in Experimenten erfahren ist und auf dem Seile aller Schwierigkeiten tanzen kann. Wir haben nicht

viele. Es giebt ein paar Gedichte*) von ihm, auf die ein Parnassien stolz sein könnte, und es giebt ein paar kleine Novellen,**) die es verdienen, daß man bei ihnen an Maupassant gedacht hat. Wie edle Dolche oder kostbare Becher sind diese zierlichen und eleganten Sachen gemacht.

Und noch etwas darf man nicht vergessen, wenn an seinem behaglichen Bilde nichts fehlen soll: er ist auch ein Bohème. Er mag noch so berühmt werden und die schönsten Tantièmen beziehen, man kann ruhig sein: in eine bürgerliche Existenz wird er sich doch niemals fügen. Es ist unmöglich, sich unseren Otto Erich als Geschworenen, Verwaltungsrath oder Vormund vorzustellen. Bei dem bloßen Gedanken schreit man schon auf. Er ist fleißig, er hat Erfolge und doch wird man ihn immer zu den Verbummelten zählen. Das Bummeln ist bei ihm kein äußerer Zustand, er hat es im Gemüthe. Er ist der geborene Bohème. Man mag ihn auf den Thron von Griechenland setzen und in drei Wochen würde Athen eine altdeutsche Kneipe sein.

Student, Artist, Bohème — bei ihm sind das eigentlich nur drei Worte für dieselbe Sache. Das Wesen des Studenten ist das Privilegium, sich um die bürgerlichen Dinge nicht zu kümmern; die Gesetze der „Philister“ gelten nicht für ihn, „frei ist der Bursch!“ Das Wesen des Artisten ist es, die ganze Welt bei

*) „Meine Verse.“ S. Fischers Verlag, Berlin.

**) „Die Geschichte vom abgerissenen Knopf.“ „Vom gastfreien Pastor.“ S. Fischers Verlag, Berlin.

seinem Metier zu vergessen: ob es regnet oder die Sonne scheint, Krieg oder Frieden ist, die Menschen lachen oder weinen, er will und kann das gar nicht wissen, es ist ihm alles gleich, wenn er nur seltenen Adjectiven und neuen Reimen nachgehen darf. Das Wesen des Bohème ist es, jeder Macht auf die Menschen, jedem Ansehen, ja jeder Ehre zu entsagen, um nur nach seiner Laune leben zu können. Der Student, der Artist, der Bohème stehen draußen und thun nicht mit; das alles bekümmert sie nicht. Das ist das Verhältniß, das Otto Erich Hartleben zum Walten der Menschen hat: er thut nicht mit; er ist für nichts, er ist gegen nichts, die Herrschaften mögen das unter sich abmachen, er schaut bloß zu. Er liebt nicht, er haßt nicht, er kann sich nicht entrüsten und nicht begeistern, es ist ihm alles recht, wie es eben ist: denn er reist durch das Leben wie in einem fremden Lande, das einen ja schließlich nichts angeht, sondern nur curios ist. Curios kommt ihm das Menschliche vor, das ist sein Ton; als ein Unbetheiligter schildert er es. Er spricht von unseren moralischen Fragen, als ob sie japanische Gebräuche wären. In einer guten Zeit verläßlicher Instincte und der großen sicheren Gefühle würde man sich einen solchen Menschen nicht gefallen lassen, wie das gesunde Volk sich den Sokrates nicht gefallen lassen hat. Aber wir Schwankenden und Ungewissen, die erst zu neuen Gefühlen kommen müssen und den alten nicht mehr vertrauen können, haben seine neugierig anfragende Art des Zweiflers gern. Sie ist genau das, was wir heute brauchen. Die große romantische Entrüstung verstehen

wir ja nicht mehr; der wilde Schmerz, der laute Zorn sind uns fremd. Wir spüren: wir haben sie nicht mehr nöthig; die Mächte, die uns sonst beherrschten, sind hinfällig geworden. Wozu Lärm und Tiraden? Wenn man nur leise an sie klopft, fallen sie ja schon um. Das ist es, was Otto Erich Hartleben thut: er klopft ganz leise, mit einer netten Discretion, an unsere sittlichen Mächte an, indem er ihnen die sanftesten Nasenstüber giebt, daß es staubt. In der That, das ist seine Art, das ist sein Erfolg: mit lieben Nasenstübern wirft er unsere sittliche Welt um. Nun, wenn das so leicht ist und gar nicht wehe thut, wird ja wohl auch nicht schade um sie sein.

So ein Nasenstüber an unsere alte Sittlichkeit ist seine „Angele“, so ist die „Erziehung zur Ehe“ gewesen, so ist der heitere Act, den man jetzt im Deutschen Volkstheater spielt. Hier macht sich unser dicker Freund den Spaß, die „Heimat“ ein bißchen zu zupfen. Es ist dasselbe Thema: das Verhältniß des aus dem Bürgerthum entlaufenen Mädchens, das draußen vagabundirend berühmt geworden ist, zu seiner angeborenen Moral. Seine Magda heißt Rita; ein junger Kaufmann aus Rudolstadt, der ihre erste Liebe war, möchte sie heiraten. Aber sie will nicht, schlägt den Gatten aus und behält ihn als Liebhaber da. Diese simple Geschichte spinnt er in feine und graziöse Worte ein, man mag an die Dialoge von Arthur Schnitzler denken. Sie schweben in einem zarten Duft von Zweifel an allen diesen wunderlichen Reden, die sich die Menschen immer noch vorsagen und doch niemand mehr glaubt,

diesen vertrockneten Reden von Tugend und Pflicht, die riechen, als ob sie zu lange in einem dumpfen Kasten gelegen wären. Alle diese „sittlichen Forderungen“ sind jetzt welk, ihr Staub rührt uns, fast möchten wir weinen, aber das wäre doch dumm, machen wir lieber das Fenster auf und lassen unsere frische Luft ein. Vor hundert Jahren, wir wollen uns an Beaumarchais erinnern, hat man die alte Welt mit Pathos erschlagen: wir thun es jetzt mit einer zärtlichen und müden Ironie. Das galante Stück ist im Volkstheater gut inscenirt, jeden leisen Hauch seiner munteren Melancholie läßt der Regisseur uns fühlen und es wird von Frau Odilon mit einer unbeschreiblichen Grazie des Verstandes gespielt, deren Herr Christians manchmal nicht unwürdig ist.

Maurice Donnay.

(Zur Première der „Verliebten“ von Maurice Donnay im Deutschen Volkstheater am 23. December 1896.)

Wer in den letzten Jahren nach Paris kam, ist im Chat noir gewesen. Nach dem Cabaret der Rue Victor Massé zu gehen, die Inschrift der Pforte mit der strengen Mahnung:

Passant, sois moderne

schmunzelnd zu betrachten und sich dann in der pittoresken Stube, von Kellnern im grünen Palmenfrack der Akademie bedient, an den frechen Schnurren des mit Verve polternden und rasselnden Wirtes, dieses immer unter ritterlichen Gesten bramarbasirenden Herrn Rodolphe Salis, an den schmerzlichen und lasciven Liedern seiner Cumpane und an den bald unverschämten, bald heroischen Spielen der chinesischen Schatten zu ergötzen, das gehörte eine Zeit dazu, das ließ man keinen Fremden versäumen. Nun, der gute Salis, ein unruhiger Fant, der sich früher im Malen, Bildhauen und Dichten herumgetrieben hatte und dann durch die Welt bis tief nach Indien gezogen war, ist, das sieht man jetzt, ein kluger Mann gewesen: er hat heute ein Schloß, ein wirkliches Schloß mit Garten und Wald, so gut ist das Geschäft mit der Kunst gegangen. Aber man muß auch gerecht sein und zugestehen: indem er so seinen Vortheil auf das pfiffigste betrieb, hat er auch der Cultur seiner Stadt gedient; das dürfen wir ihm nicht vergessen! Will man die Geschichte der Pariser Moden in den letzten 10 Jahren verstehen, so muß man bei jeder ihrer Wendungen immer im Chat noir anfragen. Hier hat jener naturalisme macabre des théâtre libre begonnen; diese Sänger, namentlich Jules Jouy und der rüde Aristide Bruant, haben die wilde Schönheit der Zuhälter und Dirnen, den bösen Zauber der äußeren Boulevards, wenn man so sagen darf: die Revolverpoesie entdeckt. Aber auch die Reaction gegen den extremen Naturalismus, was man den réveil de l'idéalisme genannt hat, diese neue Kunst, die

faire rêver will, hat hier begonnen; die innige marche à l'étoile des Fragerolles hat zuerst die mystischen und religiösen Gefühle aus ihrem langen Schlafe aufgeweckt. Und so ist auch, was man heute, schon wieder ein bißchen ernüchtert, boshaft die Napoleonitis nennt, auch der schwärmerische Cult des großen Kaisers ist in jenem kleinen Saale vor der zierlichen Muschel auferstanden: die Epopée des Caran d'Ache, die in Silhouetten aus Zink die Schlacht von Austerlitz, die Flucht aus Rußland und die Heimkehr der großen Armee defilieren ließ, ist die erste Huldigung der neuen Jugend an jene mächtige Erinnerung gewesen. Der Vicomte de Vogüé, dieser ernste Moralist, hat wohl gewußt, warum er in einer Sitzung der Akademie — man denke nur: der feierlichen Akademie! — heftig verlangte, diesem verwegenen Local, das bei uns die Polizei zusperren würde, für seine Verdienste um das sentiment du grand eine öffentliche Anerkennung auszusprechen.

Viele, die heute berühmt sind, haben im Chat noir angefangen: Willette, dieser Watteau von Montmartre, wie Lemaître gesagt hat, der träumerische Freund des Pierrot, Schwärmer im Mondschein und Anarchist zugleich; dann der Maler Steinlen, den man durch die Reproductionen des Simplicissimus nun auch in Deutschland bewundern lernt; Alphonse Allais, der witzigste Clown des Boulevards, der burleske Georges Auriol und Georges d'Esparbès, der ungestüme Herold des Empire. Und so hat auch Maurice Donnay hier angefangen, lange bevor er draußen berühmt geworden ist. Hier konnte man ihn mit seiner warmen, ja ver-

brühenden, aber doch auf die Dauer etwas monotonen Stimme, indem er steif, fast wie ein Priester, der Segen spendet, hieratisch unbeweglich da stand, seine Verse sprechen hören, zierliche und innige Verse, oft von großer Traurigkeit, die sich aber gleich selber schämt und vor der Ironie des zwischen der Oper und dem kleinen Journal auf und ab gehenden Menschen entweicht. In einer seiner Balladen heißt es.

„Te voila, Printemps, vieux jeune homme,
Avec tes vertes frondaisons
Et le drap vert de tes gazons!
Ah! tu n'es pas très neuf, en somme!"

Man könnte das als Motto über alle Sachen setzen, die er geschrieben hat: immer will er einer zärtlichen Stimmung, einer großen Empfindung mit einem schnöden Witze entwischen; das holdeste Gefühl kann er nicht äußern, ohne doch den Verstand mitreden zu lassen, der dann natürlich immer meint, daß es ein Unsinn ist.

Nachdem er einige Zeit in den Zwischenacten seine Verse aufgesagt hatte, ging er daran, selbst ein Stück zu verfassen, das am 7. Januar 1891 im Chat noir zum ersten Mal aufgeführt wurde. Es handelte von der Phryne, derselben Athenerin, die unseren Ebermann begeistert hat, aber bei dem Pariser ist sie nicht so tragisch. Die berühmte Scene vor dem Areopag ist natürlich die Hauptsache. Man höre, wie ihr Advocat seinen Plan erklärt:

J'aurai, pour te défendre, la toute — puissance
Des paroles d'amour et de reconnaissance;
Mon plaidoyer sera la gloire de ton corps:
Ainsi que les piliers harmonieux et forts
Des blancs portiques, tes jambes de chasseresse
En soutiendront l'architecture, ô ma maitresse!
Et, pour le rehauser, j'enchâsserai dedans
Les gemmes de tes yeux, les perles de tes dents.

Im November desselben Jahres wurde seine Revue „Ailleurs" gespielt. Hier steigt die Statue des Voltaire von ihrem Postament, um einen armen jungen Poeten, der sich ertränken will, aus der Seine zu ziehen und nun zur Erheiterung durch die Stadt zu führen, wobei denn der Dichter nach Herzenslust bald auf das witzigste spotten, bald in seinen Stimmungen schwelgen, mit graziösen Launen tändeln kann. Wenige Monate später, im nächsten Januar, treffen wir ihn bei Porel, der damals das grand théâtre hatte. Da wird seine „Lysistrata" gespielt, ein freches Vaudeville, das von dem Aristophanes den Grundgedanken nimmt, um ihn mit einer unbeschreiblichen Freiheit ins Pariserische, ja Montmartrische zu ziehen. Es ist ein bißchen „schöne Helena", aber er weiß doch alle Bedenken durch Grazie zu beschwichtigen und seinen Versen vergiebt man jede Ungezogenheit, wenn auch sein Prolog Recht hat, der warnt:

Je crois que les oreilles prudes
Subiront des épreuves rudes.

Seit diesem galanten Spaß, die Réjane spielte die Lysistrata, ist er berühmt. Nun trat er im „Journal" mit kleinen Dialogen, Skizzen aus dem eleganten Leben

auf. Le genre charmant de la comédie fragmentaire hat Lemaître von dieser Art gesagt, die man von der Gyp nnd Lavedan her, aus der Vie Parisienne und durch unseren Anatol kennt. Eine Serie heißt Dialogues des courtisanes, eine andere Chères madames, die feinste ist die Education de prince, schildernd, wie der Prinz Alexander von Steier durch einen lustigen, herzlichen, fast weisen Lehrer in das Leben, was man eben in Paris das „Leben" nennt, eingeführt wird. Es ist wohl das höchste Werk der ganzen Gattung, unübertrefflich an Geist, Verve und jener traurig lächelnden Philosophie, die wir gern haben — Lemaître hat für sie das Wort gefunden: nihilisme optimiste. Fragt man nach, wie er es denn macht, daß seine Gestalten so drastisch wirken, da er sie doch kaum anzudeuten scheint, so wird man merken, daß er eigentlich in der Psychologie genau dasselbe thut, was die Zeichner im Chat noir mit ihren Figuren thun müssen. Da man diesen Silhouetten aus Zink kein Gesicht geben kann, hilft sich der Zeichner, indem er alles, was er von ihnen aussagen und herzeigen will, in eine einzige Geberde, in eine drastische Linie preßt. Trifft er diese und weiß er sie mit hinreichender Gewalt zu äußern, so zwingt er den Zuschauer, sich aus sich selbst den Rest dazu zu imaginiren. Gelingt es ihm, das Charakteristische am Gange eines müden Soldaten zu geben, die wesentliche Linie seiner Haltung, so sind wir gezwungen, alles andere, das Gesicht, die Hände, aus uns selbst durch unsere Phantasie zu ergänzen. Das ist das Geheimniß der chinesischen

Schatten. Genau nach ihrer Weise stellt Donnay seine Gestalten her: niemals haben sie ein Gesicht, aber wir glauben es doch zu sehen, so suggestiv läßt er uns den kleinen Zug vernehmen, der ihr ganzes Wesen enthält. Von seinen Leuten erfahren wir immer nur ein Detail, aber es ist seine Kunst, daß es uns genügt. Er weiß an jedem Menschen das Detail zu finden, das ihn dominirt; haben wir es, so glauben wir gar nichts mehr zu brauchen.

Es ist nun die Frage, ob diese Technik und seine ganze Art, beide sehr beliebt im Chat noir, sich mit Anforderungen vertragen können, die die Bühne, die wirkliche Bühne, nicht jenes ideale Theater von fünfhundert Leuten der Phantasten, leider heute stellen muß. Seine Art ist es, lyrisch zu sein und das immer sofort selbst zu parodieren. Ist das auf der Bühne möglich? Seine Technik ist es, an jeder Figur nur einen Zug, aber diesen so stark, daß er beinahe zur Caricatur wird, mit Energie zu geben, und das alles von der nachlässigen und bequemen Grazie eines eleganten Mannes zugedeckt. Wird das auf dem Theater wirken?

Die Pariser haben die Fragen bejaht. Er hat zwei Stücke geschrieben: „Pension de famille“ und „Amants“. Jenes hat im Gymnase sehr gefallen, dieses ist ein Treffer der Renaissance gewesen. Mit der „großen Kunst,“ von der die jungen Leute des Mercure de France träumen, haben sie beide nichts zu thun; auch sind sie keine „Dramen“ oder „Komödien“ in unserem Sinne. Nein, sie trennen aus dem Leben mondäner Vagabunden einige Scenen ab, die jeder von

uns erlebt hat, nämlich von denen, die überhaupt etwas erleben. Ja, aber kann man denn das so auf die Bühne stellen? Nun, das werden wir am Mittwoch im Deutschen Volkstheater sehen. Ich bekenne, daß seit der „Parisienne“ von Henri Becque und der „Amoureuse“ von Porto-Riche auf mich nichts mit einer so süßen und bethörenden Gewalt gewirkt hat als dieses heiter verzagende Stück, das eigentlich nur aus fünf einfachen Dialogen besteht. Aber es würde mich nicht wundern, gar nicht, wenn die Wiener, unsere guten Wiener, am Ende doch die „goldene Eva“ vorziehen. Nun, wir werden ja sehen!

1897.

Das grobe Hemd.

(Volksstück in vier Acten von C. Karlweis. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 1. Februar 1897.)

Mit seinem neuen Stücke, dem „groben Hemd“, hat Karlweis alle Erwartungen übertroffen; der beste Freund hätte ihm das nicht zugetraut. Man war auf eine seiner angenehmen, leutseligen Possen gefaßt, die sich an die gute Tradition halten, aber doch durch manche Anspielung auf Heutiges mit den alten Mitteln

neu zu wirken wissen. Das ist bisher seine Art gewesen: im „kleinen Mann", in den „goldenen Herzen" hat er sich an die Schablone des alten Wiener Volksstückes gehalten; diese hat seinen kecken Ton gelindert, wenn er behaglich heutige Leute und heutige Dinge mehr neckte als verspottete, auf unsere Wiener Weise alles „frozzelnd". In seinem neuen Stücke ist er aus der Schablone entsprungen. Es ist durch drei Acte die Wiener Komödie von heute, die wir uns so oft gewünscht haben; sieht er dann im vierten lächelnd nach der verlassenen Tradition zurück, um ihr zum Abschied noch ein höfliches Compliment zu machen, nun, so können wir das ohne Verdruß geschehen lassen.

Man liebt es bei uns, den Leuten Beinamen zu geben. Ueberschwenglich hat man Karlweis schon den Wiener Aristophanes genannt, da doch seine gutmüthige und herzliche Art nichts von der Erbitterung des wilden Griechen hat. Dann ist er mit Nestroy verglichen worden: von ihm hat er ja viel gelernt, seiner Technik folgt er gern; weicher, inniger und von einer lieben, beinahe weiblichen Anmuth, die diesem Cyniker fehlte, hat er es mit ihm gemein, die Gegenwart wie ein Historiker anzuschauen und im alten Treiben der einzelnen die neuen Typen aufzufinden. Aber da meldet sich noch ein anderer Name und eine immer raisonnirende, gern raunzende Gestalt, jedem Wiener theuer, tritt herbei: unser Bauernfeld. Laube hat einmal über Bauernfeld geschrieben: „Jedenfalls ist es für die Theaterdirection ein Glück, wenn in ihrer Stadt ein producirendes Talent sich entwickelt, welches in gebildeter

Weise und außerhalb der alltäglichen Routine die neuen Lebenselemente der Stadt dramatisirt". Dies kann Karlweis in der schönsten Weise. Er hat es uns immer angedeutet, aber noch niemals ist es ihm so gelungen. Das „grobe Hemd" darf sich neben den besten Bauernfeld stellen. Es führt uns einen Typus vor, der nicht nur neu und eben erst bei uns aufgegangen ist, sondern der jetzt das ganze Wienerthum beherrscht.

Es bringt diesen Typus in seiner einfachsten Gestalt: als den reichen jungen Herrn, der socialistisch thut. Jeder kennt diese Figur, in den „besseren Familien" begegnen wir ihr täglich, und es giebt ja schon bald keinen Millionär mehr, dem nicht in seinem Hause von dem „jungen Herrn" socialistische Vorlesungen gehalten würden. Dieser junge Herr ist sehr elegant, weiß die theuersten Cravatten auf das raffinirteste zu binden, hält ein „süßes Mädel" aus, darf bei keiner Première fehlen, fährt im Fiaker und legt doch eine tiefe Melancholie über die Ungerechtigkeit der socialen Ordnung nicht ab. Er imponirt dem guten Wiener sehr, der es rührend findet, daß ein Hausherrnsohn so viel Gefühl für die armen Leut' hat. Die ganze Familie ist stolz auf ihn, manchmal citiert er sogar Marx und Lassalle. Uebrigens macht er alle Sitten und Gewohnheiten der „Ausbeuter" mit: er darf das ja, weil er sich bewußt ist, innerlich mit ihnen fertig zu sein; da er den Luxus verachtet, kann er ihn ruhigen Gewissens genießen. Für alle Fälle hat er immer den „socialen Hintergrund" bei sich und in Erwartung der Dinge, die da „umschlagen" werden, sieht man ihn,

stets sehr feierlich und die gemeinen Leute verachtend, die noch gar nichts ahnen, einem „Führer“ kibitzen. Ist es sehr spät geworden, so darf er den „Führer“ nachhause begleiten, der vertraulich sogar „Genosse“ zu ihm sagt; das ist dann sein schönster Moment.

So sieht dieser Typus im Politischen aus. Aber er kommt auch sonst vor. Da giebt es brave Jünglinge aus kleinen Familien, gut bürgerlich erzogen, strenge gehalten, die als Studenten Stunden geben müssen und die Noth kennen. Aber sie haben gehört, daß gewisse Dichter, blasiert, verwöhnt und müde, die empfindlichsten Nerven haben, die nur die zartesten Nuancen gelten lassen; nur die fremdesten Gerüche, sehr seltene Blumen von suggestiver Unnatur dürfen auf sie wirken. Nun glauben die braven Jünglinge es ihrer Bildung schuldig zu sein, daß sie dem Geschmacke solcher Dichter folgen: sie dressiren sich in ihrer Kammer auf „Sensationen“ und man wird gewahr, daß sie die Namen aller Parfums auswendig wissen und in ihr Jaquet vom Rothberger Orchideen oder grüne Nelken stecken. Es ist derselbe Typus, nur auf der anderen Seite. Der reiche Schöllhofer — Schöllhofer hat Karlweis den Typus getauft — geht als Salon-Socialist herum; wäre er arm geboren, so würde er für Baudelaire schwärmen und seine kleine Näherin als wilde, schillernde Sphinx besingen.

Oder noch ein anderer Fall. Wir haben jetzt einige Naturen unter uns, die mit Leidenschaft begehren, den Sinn des Lebens zu vernehmen und sich das Treiben der Welt zu deuten. Sie sind unfähig, sich

beim Schein der Dinge zu beruhigen; sie möchten wissen, was hinter den Dingen ist: sie möchten, wie sie es katholisch nennen, „Gott von Angesicht anschauen dürfen.“ Es drängt sie, eines auf das andere zu beziehen, sie wollen fühlen, was das einzelne im ganzen bedeuten soll, und so laufen sie ungeduldig wie im Fieber durch das Leben, jedes Portal und jede Laterne fragend, wozu sie denn eigentlich da sind. Man bewundert sie, weil eine herrliche Begierde, die Pflicht des Menschen zu erkennen und dem Leben gerecht zu werden, eine tiefe moralische Angst, etwas zu versäumen, in ihnen ist. Aber da kommen andere, die die Dinge immer wörtlich genommen haben, in ihrem Schein zufrieden waren und nur jetzt auf einmal meinen, daß es doch dazu gehört, auch diese Mode anzunehmen, und geschwind fangen sie an, im Kaffeehaus das Leben zu deuten und schämen sich nicht, die heiligsten Worte in ihre banalen Gespräche zu ziehen. Es ist wirklich schon so weit gekommen, daß man ernste Dinge nur noch bei sich zuhause betrachten darf, nachdem man fest die Läden verschlossen hat; sonst fliegen Worte, die einem theuer sind, gleich zum Fenster hinaus, werden von den Neugierigen herabgeschossen und die Schöllhofers tragen dann den ausgestopften Balg im Triumph durch alle Straßen.

Wollen wir das Schlechte unserer Zeit vertilgen, so müssen wir zuerst verlangen, daß der Mensch nichts thue oder sage, was er nicht aus sich selbst hat. Wer einem anderen seine Worte oder seine Geberden wegnimmt, ist ein Dieb und soll so behandelt werden. Der

Commis, der sich duelliren will, der Banquier, der die Künste beschützt, und der junge Herr, der mit der Revolution spielt, alle diese Schöllhofers sind Diebe, weil sie von fremden Gefühlen leben, die ihnen nicht gehören. Können wir sie schon nicht einsperren lassen, so wollen wir sie doch so lächerlich machen, daß sie sich nicht mehr auf die Gasse trauen. Eine Cultur ist nicht möglich, bevor nicht erst unter den Menschen wieder Ordnung geworden ist. Eines schickt sich nicht für alle. Jeder sei, was er ist: der Bauer sei fromm, der Arbeiter mag revoltiren und der Reiche trachte freudig, seines Reichthums würdig zu werden. Das ist die gute Lehre, die uns Karlweis in seiner wienerisch zutraulichen, unter Gelächter moralisirenden, unpathetischen Weise giebt.

Das heitere Stück wird im Deutschen Volkstheater sehr angenehm gespielt. Jede leise Nuance hat eine kluge Regie mit zärtlichen Fingern aufgehoben. Den alten Schöllhofer giebt Herr Tyrolt; nie ist er einfacher, nie mächtiger gewesen: mit kleinen Worten weiß er die größten Wirkungen zu treffen. In seiner schlichten und redlichen Weise steht Martinelli neben ihm. Herr Weiß, Herr Amon, Frau Martinelli, Fräulein Retty und Fräulein Glöckner secundiren gut. Den jungen Schöllhofer soll Herr Giampietro spielen, aber dieser anmuthige, früher so verständige Schauspieler hat sich seit den „Kameraden" einen unleidlich parodistischen Ton angewöhnt, der sein schönes Talent um jede Wirkung bringt.

Hoei-lan-ki.

(Der Kreidekreis, ein chinesisches Drama von Li-King-To, für die deutsche Bühne frei bearbeitet und eingerichtet von Heinrich Kadelburg. Zum ersten Mal aufgeführt am Volkstheaterabend im Ronacher am 20. März 1897.)

Am Volkstheaterabend wurde uns neulich ein altes chinesisches Stück vorgespielt. Wer die Geschichte des Dramas kennt oder ein wenig im Lexikon nachlas, wußte oder erfuhr, daß dieser „Kreidekreis“ für die größte der chinesischen Tragödien gilt und uns also wohl einen rechten Begriff von ihrer ganzen Art, dem Geiste, der in ihnen ist, und den Mitteln, die sie gebrauchen, geben kann. Aber das Publicum scheint nichts von der Geschichte des Dramas zu wissen und in keinem Lexikon zu lesen: wenn es für den Sitz zehn Gulden zahlt, will es eine Hetz. Es lachte, als Herr Christians in der Maske eines Chinesen kam, was doch in jener Gegend eigentlich gar nicht so lächerlich ist. Es lachte, als von einer „Frau zweiten Grades“ die Rede war, und mochte sich dabei etwas Josefstädtisches denken. Es lachte, als der Richter die reizende Hai-thang, dieses süßeste Geschöpf, mit dem Bambus schlagen ließ. Als es dann endlich doch merkte, daß das anders ge-

meint war, erschrak es, wollte nicht zeigen, daß es sich schämte, und machte eine böse Miene zum guten Spiel. So konnte das grandiose Stück, bei aller Mühe des Herrn Kadelburg und aller Darsteller, besonders der Frau Schmittlein und des Fräuleins Wachner, doch im ganzen auf die Menge nicht von der Wirkung sein, die es im einzelnen auf die Kenner hatte. Mich drängt es zu bekennen, daß ich mich seit Jahren, seit vielen Jahren, nicht erinnern kann, im Theater alle Schrecken unseres Daseins, die Angst des Lebens, die ganze Noth der armen Menschlichkeit so empfunden zu haben. Neben diesem furchtbaren Trauerspiel werden die modernen Stücke blaß: sie zupfen an gemeinen Leiden, während hier der edelste Schmerz, dessen wir fähig sind, aus unserer Seele gezogen wird.

Von den Sitten der chinesischen Bühne hat man wohl schon gehört. Sie hat keine Decorationen, sondern der Ort der Handlung ist auf einer Tafel aufgeschrieben, die ein Diener nach jedem Act vertauscht. Auch fehlt es an Requisiten; ist von einer Kette die Rede, die einer dem anderen reichen soll, oder wird gegessen und getrunken, so hat der Schauspieler immer nur die Geberden zu markiren, er greift in die Luft, die Sachen sind nicht da. In der Mitte der Bühne sitzt das Orchester, das jede Scene mit Lärm beginnt und zur Handlung bald jauchzende, bald klagende Schreie hören läßt. Tritt eine Person zum ersten Mal auf, so stellt sie sich sogleich dem Publicum vor: sie giebt ihren Namen, ihren Beruf, ihre Biographie an und spricht sich in ein paar Sätzen über ihren Charakter

aus, nichts verhehlend, das wir wissen möchten. Es kommt z. B. der Herr Ma, tritt an die Rampe und sagt: „Mein Familienname ist Ma, mein Beiname Kiun-king. Meine Vorfahren waren in Tsching-tschen gebürtig. Schon in meinen jungen Jahren habe ich wissenschaftliche Studien betrieben und besitze daher gründliche Kenntnis der Classiker und Geschichtsschreiber. Ich bin sehr vermögend, man nennt mich daher allgemein Juën-we, Hochgeboren. Ich liebe das Vergnügen, vor allen Dingen aber liebe ich die Blumen und die Wiesen. Hier nebenan wohnt so eine reizende Blume, sie treibt mit vieler Grazie das Gewerbe einer Bajadere und da sich unsere Neigungen begegnen, ist es selbstverständlich, daß ich den Entschluß gefaßt habe, sie zu heiraten. Nur die Alte, ihre Mutter, legt unserer Verbindung Hindernisse in den Weg. Sie hofft auf reiche Geschenke und Geld. Mir wurde berichtet, Hai-thang habe Streit mit ihrem Bruder gehabt er habe das väterliche Haus verlassen und sei zu seinem Oheim nach Pien-king gegangen. Da ich annehmen kann, daß er sobald nicht zurückkehren wird, will ich jetzt meine Hochzeitsgaben besorgen und meine Werbung vortragen. Ha! Was sehe ich? Dort in der Thüre steht das Fräulein! Welch herrlicher, reizender Kopf! Aber Vorsicht! Ich will mit ihr sprechen". Oder es kommt Tschav: „Ich bin der Gerichtssecretär von Tsching-tscheu, mein Familienname ist Tschav. Weil ich sehr tüchtig im Amte bin, wurden mir die Ehrentitel Tschav-pi-hai und Tsav-ho-ta beigelegt: der Tugendreiche. Zwei Dinge liebe ich vor allem: erstens trinke ich gerne

fremde Weine — und zweitens gefalle ich gerne den Frauen anderer. Wer nimmt jetzt mein Herz ein? Sie — das herrliche Weib mit den rosigen Wangen. Dort wohnt sie. Sie ist die erste Frau des Herrn Ma. Eines Tages lud er mich ein in sein Haus zu einem Mittagsmahle. Zufällig erblickte ich die Lippen und die rosigen Wangen seiner Frau. Der Himmel hat etwas Aehnliches noch nicht gezeugt und die Erde nicht getragen. Nie hätte ich geglaubt, daß sie mit mir Beziehungen anknüpfen würde, die die Sittenlehre entschieden mißbilligt. Was kann sie übrigens von mir wollen, da sie mich rufen ließ? Ich werde zu ihr hingehen. Doch da bin ich schon vor ihrem Hause. Ich werde nähertreten." Tritt jemand wieder auf, der schon einmal da war, so unterläßt er es nicht, seinen Namen zu wiederholen, dabei bringt er in Kürze vor, was sich inzwischen, seit seinem letzten Abgang, mit ihm ereignet hat. So wird alles, was irgendwie, ohne zu den Absichten des Dramas zu gehören, doch für den Gang der Handlung nothwendig sein kann, in dieser prägnanten Weise mitgetheilt. Zum Beispiel, Hai-thang sagt das erste Mal einfach: „Hai-thang ist mein Name." Mehr ist da nicht nöthig, weil gerade vor ihr die Mutter sich vorgestellt hat: „Mein Familienname ist Lieu — ich bin in Tshing-tsheu geboren. Der Name meines Gatten war Tshang. Er starb vor langer Zeit und hinterließ mir einen Sohn, namens Tshang-lin, und eine Tochter Hai-thang. Selbstverständlich ist sie schön, besitzt Geist und Anmuth, hat das Schachspiel, die Schönschreibe- und Zeichenkunst erlernt, spielt das Blas-

und Saiteninstrument, kann singen und tanzen, kurz, sie ist ein Talent. Durch sieben Generationen waren meine Vorfahren angesehene und reiche Leute. Das Rad des Unheils rollte aber leider über meinen vom Unglück gebeugten Leib und ich habe alles, was ich besessen, verloren. Von bitterer Noth gedrängt, habe ich meine Tochter veranlaßt, ihre Schönheit öffentlich zur Schau zu stellen und wir leben jetzt von ihrem Verdienste. Unser Nachbar, Herr Ma-juën-we, ein sehr begüterter Mann, beabsichtigt meine Tochter zur Ehefrau zweiten Grades zu erheben." Wie Hai-thang nun im nächsten Acte wiederkommt, nennt sie sich wieder und erzählt genau, was mit ihr inzwischen geschehen ist: „Ich bin die zweite Frau des Herrn Ma und bin nun schon fünf Jahre mit ihm verheirathet. Meine Mutter ist gestorben und von meinem Bruder habe ich, seit er das Elternhaus verlassen, nichts mehr gehört. Meinem Gatten habe ich einen Sohn geboren, namens Scheulang, dessen fünfter Geburtstag heute ist. Zur Feier dieses Tages besuchen Herr und Frau Ma mit dem Knaben alle Kapellen der Stadt, um Weihrauch zu opfern. Wenn Herr Ma zurückkommt, wird er Hunger haben, und ich will Thee und Reis für ihn bereiten. Seit ich Herrn Ma geheirathet habe, ist der Zipfel meines Ohres rein geblieben und nichts Unangenehmes brauchte ich mehr zu hören." So können wir auf das einfachste vernehmen, was nicht so wichtig ist, daß wir es sehen müssen, aber uns doch bekannt werden soll, damit die dramatische Begebenheit weitergehen kann. Auch werden Gefühle in der schlichtesten

und doch höchsten Weise ausgesagt. Als Herr Ma sich mit Hai-thang verlobt, ordnet er erst das geschäftliche mit der Mutter, dann stimmt diese ein: „Ich nehme Ihre Geschenke an und die Sache ist abgemacht. Meine Tochter ist nun Ihr Eigenthum und Sie können sie gleich mitnehmen." Nun giebt Hai-thang ihre ganze Liebe in einem einzigen Satze her. „Herr," sagt sie, „ich liebe nur Sie auf der Welt, einzig und allein." Dies ist von der größten Wirkung, inniger kann sich Liebe nicht verkünden, kein Hochzeitslied hat noch zärtlicher geklungen. Herr Ma erwidert:

„Das Geständniß ihrer Liebe überwältigt mich.

Die Liebe seh' ich heiß erglüht,
Aus ihren Augen sprechen,
Da mir so holde Blume blüht,
Wohlan! Ich will sie brechen."

Wo könnte man die reinste Leidenschaft gewaltiger reden hören?

Man hat diese Technik primitiv gefunden. Um Worte soll man nicht streiten, doch brauchen wir uns nichts einzubilden. Mag sie primitiv sein, sie kommt doch aus dem tiefsten Gefühl des Dramatischen her, das wir verloren haben. Man sehe ihr zu, wie sie die Charaktere aufstellt: zwei, drei Striche und wir können diesen Menschen nicht mehr vergessen. Von Herrn Ma erfahren wir, daß er angesehen, wohlhabend und gerecht ist, nicht mehr jung, aber noch von lebendigen Sinnen — das ist alles und wie steht doch am Ende der ganze Mann zum Greifen da! Was wissen wir von Hai-thang, als daß sie arm und gut ist? Wie kommt es, daß

doch ihre rührende Gestalt nicht mehr von uns weichen will? Was wissen wir von der ersten Frau Ma? Und doch steigt sie so blutig vor uns auf wie ein wilder Traum! Wie ist das möglich? Bei so „primitiver" Technik! Sehen wir uns daneben unsere Autoren an, wie sie sich quälen und sich gar nicht genügen können, und ihre Figuren rinnen uns doch in den Händen weg wie Schnee! Welche Fülle der besten Züge, welch Gedränge von Feinheiten und Absichten! Wie wird da jede Gestalt nach allen Seiten gedreht und gewendet, daß wir sie jetzt im Schatten, bald im vollen Licht, von vorne und im Profil sehen, um nur alle Conturen zu zeigen, und am Ende haben wir ihr kaum recht ins Gesicht, niemals ins Herz gesehen! Aber jene Technik der Chinesen verschmäht es, in unserer Weise durch „feine Züge" zu charakterisiren. Sie giebt nur so vage die Region ihrer Gestalten an: ein armes, aber braves Mädchen, ein böses Weib, ein schwacher Mann, ein Bestechlicher, ein Gerechter — mehr erfahren wir über die Leute nicht. Wie kommt es also, daß wir sie doch am Ende zu kennen glauben? Woher das Gefühl, als hätten wir mit ihnen gelebt? Dies geschieht durch die Begebenheit, die ihnen zutheil wird — das ist das ganze Geheimniß des Verfahrens: nicht was die Personen sagen oder thun, sondern was sich mit ihnen begiebt, charakterisirt sie. Es mag tausend Menschen geben, die so sprechen und handeln, aber wir fühlen, daß es nur einen geben kann, dem das passiren muß. Indem wir sein Schicksal erfahren, erfahren wir den Menschen, das Eigentliche an ihm, sein Wesen, das

niemand aussprechen kann. So geht diese Technik vor und so ist die Technik der wirklichen Dramen immer vorgegangen, nur wir haben es verloren, wir wissen den Werth der Begebenheit nicht mehr zu fühlen. Was wird uns denn vom Oedipus gesagt? Er ist ein Mann wie tausend, wir hätten ihn schnell vergessen, aber der Einzige, mit dem es sich begeben muß, daß er seine Mutter zum Weibe nimmt, ist unvergeßlich. Worin ist denn Romeo um so viel anders als Mercutio oder Benvolio? Ist er heißer, ist er edler, ist er klüger? Nein, aber er ist der, dem das mit der Julia geschehen muß. Mehr werden wir nie von ihm wissen, aber wir brauchen es auch nicht. Was wollen wir noch fragen? Der, dem das mit der Julia geschehen muß — das ist eine Bestimmtheit, die jeden Zweifel verstummen läßt. Blicken wir auf uns selbst, so werden wir gewahr, daß auch das Leben nicht anders charakterisirt. Was weiß einer denn von sich, ob er gut oder böse, feige oder ein Held, gewaltsam oder zärtlich ist? Wir können alle nichts über uns sagen, in jeder Laune kommen wir uns anders vor; was wir am Ende sind, wer darf es vermuthen? Fragen wir nicht, seien wir unverzagt: unser Schicksal kommt und wird es uns schon sagen.

Die Komödie.

(„Ein angenehmer Gast", von Georges Courteline, zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 30. März; „Der Biberpelz", von Gerhart Hauptmann, zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 4. April 1897.)

Im Deutschen Volkstheater können wir jetzt an zwei guten Beispielen sehen, wie man heute versucht, wieder zur „Komödie" zu kommen, die wir, heißt es allgemein, verloren haben: am „angenehmen Gast" und am „Biberpelz". Es wird Leute geben, die sich wundern, daß ich Courteline mit Hauptmann zu nennen wage. Durch eine gewisse, recht deutsche Gravität seines Wesens hat es nämlich Hauptmann verstanden, mit der Hilfe geschickter Journalisten, sich den Ernst der großen Literatur zu geben, während man das Stück von Courteline bei uns bloß als einen „guten Spaß" nahm, der jedoch, dies war in mehreren Zeitungen zu lesen, eigentlich in ein Orpheum gehöre. Es muß also unsern guten Wienern erst gesagt werden, wer Courteline ist und was er bei seinen Leuten, in seinem Lande gilt. Vielleicht bekommen sie dann Respect.

In den französischen Zeitungen heißt er nur „der göttliche Courteline". Spricht man von ihm, so wird

immer gleich Rabelais genannt, oft hat man ihn mit Molière, ja mit Shakespeare verglichen. Vor sechs Jahren spielte das Théâtre libre seinen ersten Schwank „Lidoire“, eine Anekdote aus dem Leben der Soldaten, 1892 das Nouveau Théâtre die „Joyeuses Commères de Paris“, 1893 das Théâtre libre „Boubouroche“, die beste Komödie, deren sich die Franzosen heute rühmen, 1894 die Bodinière die „Peur des coups“, die man dann in allen Salons sah, 1895 das Ambigu die „Gaietés de l'Escadron“ und jetzt der Carillon den „Client serieux“. Auch sind drei seiner Bücher, „Les Gaietés de l'Escadron“, „Le train de 8 h. 47“ und „Ah! Jeunesse!“ berühmt geworden. Ueber die „Peur des coups“ schrieb Catulle Mendès: „Sie kennen dieses kleine Stück von zwei Personen, das eine halbe Stunde dauert und durch seine Heiterkeit, durch seine Wahrheit, von der sichersten Beobachtung und doch von einer verblüffenden Phantasie zugleich, eines der glücklichsten Meisterwerke dieses wunderbaren Poeten ist. Man hat es in allen Clubs, in allen Salons gespielt und immer hat es dasselbe närrische Gelächter geweckt, ein närrisches Gelächter, dessen man sich nachher nicht zu schämen braucht: denn diese Komik ist die eines Denkers und Dichters.“ Ueber „Boubouroche“ schrieb Jules Lemaître: „Boubouroche ist eigentlich kein Vaudeville. Es ist vielmehr, durch die Einfachheit und die Wahrheit seines Stoffes wie durch seine merkwürdige elementare und unwiderstehliche Komik, etwas wie eine moderne Ausgabe der ‚Farces‘ von Molière. Auch in seiner Form erinnert es oft an

den ‚burlesken‘ Stil des siebzehnten Jahrhunderts. Es scheint jetzt überhaupt, daß wir eine Auferstehung der ‚littérature bouffonne‘ erleben sollen. Man denke an Grosclaude, Alphonse Allais, Georges Auriol, Willy, Jules Rénard, Pierre Veber. Ich weiß nicht, ob Courteline unter ihnen den ersten Platz verdient, mais je vois bien que sa gaieté est la plus copieuse, la plus colorée et, quoique souvent neuve dans ses formes, la mieux rattachée à la tradition.“ Und ein anderes Mal schrieb Lemaître: „Courteline ist ein Poet, alle seine Späße sind immer lyrisch, sie haben Kraft und einen breiten mächtigen Rhythmus. Il magnifie ‚le mufle‘; il le fait debordant et démesuré. Oft geschieht es, daß seine berauschende und harmonische Prosa mit einem Ruck zu lyrischen Versen wird . . . . Courteline schämt sich nicht, gewisse Conventionen zu gebrauchen, deren komische Wirkung sicher ist, aber sie sind ihm immer nur Mittel, um zu einer höheren Wahrheit zu gelangen. Er stellt z. B. „Honoratioren“ dar, was man so die „guten Familien“ nennt, Leute „comme il faut“. Und diese Leute „comme il faut“ läßt er nun im gemeinsten Dialect der Vorstadt sprechen, mit Ausdrücken, wie sie nur der Pöbel hat. Das verblüfft, ja befremdet uns zuerst. Aber denken wir nach, so erkennen wir doch, daß er einfach seinen Leuten „comme il faut“ die wahre Sprache ihrer Seelen gegeben hat: er läßt sie reden, wie der liebe Gott sie reden hört.“

So viel halten die besten Franzosen von ihrem Courteline. Sie fühlen, daß er nicht ein Spaßmacher

ist, wie man bei uns geglaubt hat, sondern etwas wie ein — wenn man so sagen darf — wie ein verschämter Dichter, der sich nur nicht bei seiner Poesie erwischen lassen will. Sie hoffen, auf seinem Wege wieder zur „Komödie“ zu kommen, zur echten Komödie der großen Zeiten. Dasselbe hoffen die Berliner von Hauptmann. Wir werden uns also wohl fragen müssen, welcher Weise wir folgen sollen.

Die von Hauptmann kennt man aus dem „Biberpelz“ und dem „Collegen Crampton“. Man weiß, daß sie nach keiner Handlung fragt, nein, es ist ihr nur um die Charaktere zu thun; diese malt sie mit dem feinsten Pinsel bis auf das letzte Härchen aus, etwa in der Art der alten deutschen Bildnisse, die uns keinen Kniff und Bug, keine Falte einer Miene schulden wollen. Damit weiß sie in der That am Ende heiter, ja komisch zu wirken. Ihr Humor besteht darin, daß wir durch sie auf der Bühne etwas sehen, was wir im Leben niemals sehen können: sie läßt uns in die Seelen der Menschen ein, bis wir sie besser kennen, als sie sich selber kennen dürfen. Das macht uns Vergnügen, es hebt uns von der Erde weg, wir kommen uns wie der liebe Gott vor. Wie ein Kleid auf einer Puppe, wird jeder Charakter vor uns gedreht, so daß wir ihn von allen Seiten anschauen können, und immer unabänderlich im selben Kreis gedreht, bis wir fast ein bischen schwindlig werden. Ja, schwindlig und müde, das ist immer das Ende. Jetzt haben wir das Kleid schon genug gesehen, nun möchten wir, daß es jemand anziehen und darin gehen soll. Das heißt:

nun kennen wir den Charakter, wie er ist — nun möchten wir wissen, wie er wird, wenn sein Schicksal über ihn kommt. Wir möchten am Ende dieser Stücke, sie sollten nun doch anfangen, auch einmal dramatisch zu werden.

Courteline ist ganz anders. Er hält sich mit den Charakteren nicht lange auf. In zwei Strichen stellt er sie hin. Man kennt die Zeichnungen von Valloton, diese frechen Risse, denen jedes Profil ein bloßer Schnörkel ist; an sie mag man denken. Während Hauptmann jeder Person gleich einen ganzen Paß schreibt, giebt sich Courteline mit einem raschen Beinamen zufrieden. Von diesem erfahren wir: das ist ein Herr, der im Café alle Zeitungen liest; von jenem erfahren wir: das ist ein Mensch, der allen Leuten Bier zahlt. Dies genügt, um uns sofort glauben zu lassen, daß wir diesen und jenen schon kennen: denn es ist genau die Psychologie, die wir aus dem Leben gewohnt sind, welches uns an den Menschen auch immer nur einen einzigen Zug sehen läßt, eben die Dominante ihres Betragens. Aber nun macht er sich den Spaß, daß jede Person durch ihn das Schicksal erleiden muß, das auf ihrem Gesichte zu lesen ist. Auch das sind wir aus dem Leben gewohnt. Wir sagen oft: wer so ein Gesicht hat, der muß doch einmal geohrfeigt werden. Oder wir sagen: mit einer solchen Nase muß man zum Säufer werden. Courteline wird nun eine Person, die so aussieht, sie beginne, was sie will, und wehre sich, wie sie kann, in einem fort ohrfeigen lassen. Unser Vergnügen ist es dabei, daß genau das geschieht, was

nach unserem Gefühle geschehen muß. Wir sehen die Gerechtigkeit des Lebens ein und freuen uns, daß wir mit ihm einverstanden sein dürfen. Eine ungeheuere Bejahung des Schicksals ist seine Komik. Wie klein der Mensch ist und wie thöricht, wenn er wünscht, strebt und fürchtet, da doch von Anbeginn alles nach unabänderlichen Gesetzen auf seinem Antlitz geschrieben steht, das dürfen wir durch ihn lachend empfinden.

Welcher Art sollen wir nun folgen? Die von Hauptmann ist dem deutschen Geiste näher, aber es scheint, daß sie keine dramatische Kraft hat; die andere ist weiser, menschlicher und gerechter. Vielleicht kommt einmal jemand, der beide verbindet.

Der „angenehme Gast“ und der „Biberpelz“ werden im Deutschen Volkstheater sehr gut gespielt. Dort sind besonders Herr Meixner, Herr Weiß und Herr Greißnegger zu nennen. Hier hat Frau Schmittlein Bewunderung, ja Enthusiasmus erregt. Wie im Munde dieser genialen Frau jedes kleine Wort auflebt und blühend wird, wie ihre Geberden sprechen und sich lustig machen, wie sie oft mit einem bloßen Blick das Publicum verständigen kann, das muß man sehen! Wir haben in ihrem Fach jetzt keine, die sich mit ihr messen darf. Mit Takt und Geschmack steht Herr Büller neben ihr. Aber auch die Damen Retty und Kalmar, die Herren Meixner, Russeck und Weiß dürfen gelobt werden.

Die Schliersee'r.

(Gastspiel des Schliersee'r Bauerntheaters im Deutschen Volkstheater.)

Zum vierten Mal habe ich jetzt die Schliersee'r gesehen. Vor zwei Jahren bin ich in ihr Landl gekommen, gleich ist mir die stille und innige Gegend mit den harmlosen, frohen, den ganzen Tag singenden Menschen lieb gewesen und bald so theuer geworden, daß ich seitdem immer wieder hin muß: nirgends wird mir so gut ums Herz, nirgends kann ich den Verdruß der Stadt so schön vergessen. Dort möchte ich leben dürfen! Alles ist heiter, jeder Rede wachsen kleine Flügel an, gleich flattert ein Lied heraus; das Leben wiegt sich lustig und ist zum Tanz bereit. Leise wird der See gekräuselt, Wasserrosen schaukeln sich, es weht lind. Die Gräser sind so schmal und zart, wie zum Scherz für artige Kinder liegen die blanken Häuser da. Hier kann man nicht traurig sein, die Gegend erlaubt es nicht.

Enthusiastisch habe ich damals von den Schlierseer'n und ihrem kleinen Theater erzählt. Ein Jahr später ist die Truppe nach Wien gekommen, ins Carltheater znm Jauner. Da war mir doch ein bischen bange,

jetzt kann ich es ja gestehen. Wie werden sie sich in der Stadt ausnehmen? Zu Hause hatten sie die tiefe Poesie der Berge bei sich, auf ihre Bühne rauscht der Wald herein; das fehlt in der Leopoldstadt doch. Hier wird man bloß fragen: was können sie? Hier werden sie blos als Schauspieler wirken. Ob nun das rein Schauspielerische an ihnen, vom Menschlichen abgetrennt, stark genug sein wird? Ich hatte Angst, da sie doch gar keine Virtuosen sind. Nun, man weiß, wie es kam: im Sturme haben sie sich in alle Herzen gespielt. Ich erinnere mich noch, wie Jauner damals auf die Bühne flog, in seiner aufgeregten und leicht entzündlichen Art den schmunzelnden Dreher umarmend und wieder umarmend, rauchend von Bewunderung und Entzücken. Durch das Parterre lief das Wort, man sollte die Burgschauspieler über die Ferien nach Schliersee schicken, „in die Lehr'". Und so ging es weiter. In ein paar Tagen sind sie die Lieblinge der ganzen Stadt gewesen. Am Ende hat man sie gar nicht mehr fortlassen wollen.

Im Sommer bin ich dann wieder in ihr Landl gegangen. Jetzt sind sie wieder hier, diesmal im deutschen Volkstheater, und ich sitze wieder täglich da und kann noch immer nicht genug kriegen. Ich habe nun fast alle Stücke gesehen, die sie geben, die meisten schon fünf oder sechs Mal, ich weiß jeden Spaß, jede Wendung, jede Geberde beinahe auswendig, zur Noth könnte ich ihnen aus dem Kopf soufflieren. Nun ist es wunderbar, daß ich trotzdem die Illusion noch nicht verloren habe. Nein, immer werde ich neue Schönheiten gewahr, jedes Mal wächst meine Freude. Es muß doch

etwas Großes um diese lustigen Bauern sein, daß sie die Kraft haben, einen im Theatralischen blasierten Menschen so zu verzaubern! Wenn ich es mit einem Wort sagen soll: sie stellen für mich das ideale Theater dar. An ihnen, durch sie bin ich mir der rechten Dinge erst ganz bewußt geworden. Nie habe ich das Wesen der dramatischen Künste deutlicher gespürt: nun glaube ich erst zu wissen, was der Schauspieler sein muß, um zu einer reinen Macht über uns zu gelangen. Würde man ihr Princip aus dem Kleinen ins Große bringen, so hätte man vielleicht die Schauspielkunst, nach der wir uns sehnen.

Ihr „Princip" ist sehr einfach. Sie wollen das Leben im bayrischen Hochland darstellen, mit seinen guten und bösen, den heiteren und den traurigen Sachen. Diese Welt besteht aus ein paar Typen, die man in jedem Dorfe trifft. Die Individuen wechseln, die Typen bleiben immer dieselben. Immer ist da der kecke Bub, verwegen, ein bißchen derb, aber treuherzig, und die trotzige Dirn, die lieber ungerecht leiden mag, bevor sie einmal nachgeben würde; dann der „Loder", das ist der Dorflump, dem man alles zutrauen kann, und der „Protz", der zornige und jähe Alte, der die großen Thaler klimpern läßt; dazu der Spaßmacher des Dorfes mit der Spaßmacherin und meistens noch eine arme alte Frau, die durch hartes Schicksal weise und ergeben geworden ist. Es galt also, von diesen Typen gute Exemplare zu finden. Hatte man sie, so mußten sie nur noch lernen, das, was sie im Leben waren, auch auf der Bühne zu scheinen; es mußte jedem noch seine

Technik, die besondere Technik seiner Natur gegeben werden, bis er zum Schauspieler seiner selbst wurde. Das lag auf der Hand. Es hätte keinen Sinn gehabt, die Leute in unserer städtischen Weise auszubilden, die den Schüler hauptsächlich zum „Verwandlungskünstler“ machen will, der seine Natur verleugnen und jede andere nach Belieben annehmen kann. Wozu? Jeder sollte ja nur sich selbst spielen, der kecke Bub die kecken Buben, die trotzige Dirn die trotzigen Dirnen. Er sollte sich nicht verwandeln, er sollte auf der Bühne derselbe sein, der er täglich war, nur freilich jetzt auf eine bühnenmäßige Art. Hatte man nun das Glück, gute Exemplare der Typen zu finden, und gelang es, sie bühnenmäßig zu machen, so konnte es nicht fehlen. Jeder, der überhaupt auf die Idee kam, aus Bauern Schauspieler bilden zu wollen, mußte sich das sagen.

Aber Conrad Dreher, dieser große Künstler, der wie im Traum doch stets das Schöne trifft, sagte sich noch mehr. Ihm wollte es nicht genügen, daß einer ein gutes Exemplar seiner Type und dazu fähig war, sich zu spielen. Nein, das war ihm noch immer nicht genug. Sein Schauspieler sollte mehr sein: nicht bloß die Type, sondern auch noch ein besonderer Mensch, der an sich etwas war, ein eigenes Wunder der Natur. Alle Menschen sind Typen, dazu sind sie da, in ihnen läßt der liebe Gott seine Gedanken, Einfälle und Launen spazieren gehen: aber es giebt Menschen, die in ihrer Type verschwinden, es bleibt kein Rest; und wir sehen andere, die hinter der Type, die sie durch das Leben tragen, noch immer selber etwas bleiben, etwas für sich,

etwas Einziges, das nur sie sind. Jene leben bloß als Repräsentanten ihrer Gattung; diese repräsentiren sie auch, aber selber sind sie auch noch da. Wir kennen Leute, die nur „der Hofrath" sind, andere sind im Hofrath doch noch die lebendigsten Menschen für sich. Es giebt tausend kecke Buben, die alle genau so sind, wie eben kecke Buben einmal sind; aber es kann auch einmal einen geben, der doch, indem er genau so ist, wie eben alle sind, bei sich noch mehr ist, der kecke Bub und noch etwas Besonderes für sich, das niemals war und niemals mehr sein wird, in seiner Type doch auch ein eigener und geheimnißvoller Mensch. Das hat Dreher gespürt: solche will ich suchen! Und es ist sein Glück oder sein Genie gewesen, wie man es nun nennen mag, daß er sie gefunden hat: Prachtexemplare der ländlichen Typen, die noch mehr waren, echte und große Menschen von ungemeiner Pracht. Man betrachte nur den herrlichen Meth. Kommt er durch das Dorf den Weg herab, so rufen wir: ja, das ist der kecke Bub, wie wir uns ihn immer gedacht haben! Besser kann man diese Type nicht darstellen! Aber, das merken wir bald, er hat noch mehr in sich: eine persönliche Anmuth, die man gar nicht aussprechen kann; sie gehört ihm allein. Einen kecken Buben von solcher Grazie hat es wohl noch nie gegeben. Als ich voriges Jahr in Schliersee war, ist er täglich bei uns vorbeigegangen und ich habe ihn von unserem Balcon herab ansehen dürfen. Welche Würde, welche Poesie in jedem Schritt! Wie schön ist er, wenn er so in Gedanken, mit einer melancholischen Schwere, sich ein wenig

wiegend, aber doch hart, zugleich lieblich und rauh dahingeht! Immer habe ich bei mir, ich kann mir nicht helfen, einen theueren Namen ausgesprochen: Telemach! So denke ich mir den göttlichen Jüngling: so als Helden und Kind. Man wird es komisch finden, daß mir Bauern Griechisches eingeben. Aber man betrachte doch die Anna Dengg. Wie herb ist ihr süßes Wesen! So reif und doch so jung in jeder Geberde! Die holdeste Scham der Jungfrau ist über ihre breite und mütterliche Schönheit ausgegossen. Nur auf griechischen Vasen kann man Aehnliches sehen: solche Anmuth bei solcher Kraft. Oder sehen wir uns den Xaver Terofal an. Ja, das ist der Spaßmacher des deutschen Dorfes! Nicht einer, der lächerlich ist, sondern der gescheit gütige Mensch, der über das Menschliche lachen muß. Diese Type drückt er vollkommen aus, aber mit einer persönlichen Grazie, mit einer Ironie, die man noch niemals gesehen hat. Oder die alte Rail. Sie ist ja schließlich nur das alte Weib, das wir in jeder bäuerlichen Wirtschaft finden. Aber wenn sie kommt, scheint es, daß ein Adler seine mächtigen Schwingen regt.

Am Ende will ich nicht verhehlen, daß noch etwas da ist, das mir die Schliersee'r lieb macht. Von ihnen können wir lernen, was deutsch sein heißt. Bei uns glaubt man ja jetzt, das Deutsche sei roh. Die Schliersee'r lassen uns fühlen, daß der deutsche Charakter von einer unbeschreiblich leichten, ja dahin tanzenden Anmuth sein kann. Es ist nicht wahr, daß man ein Flegel sein muß, um deutsch zu sein. Das Deutschthum, lehren sie, kann sich mit der feinsten Grazie vertragen.

Zwei Welten.

(Schauspiel in vier Acten von Marco Brociner. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 4. September 1897.)

Als ich noch ein Stürmer und ein Wütherich war, habe ich die Stücke des Herrn Marco Brociner gehaßt. Sie sind ja, was man „unliterarisch" nennt, und das ist mir damals schrecklich gewesen. Ich war damals ein einsamer Mensch, so ein Einziger und Eigener, der nichts anerkennt und sich nicht fügen will, sondern seinen Verstand, seinen Geschmack herrschen läßt. Jetzt bin ich bescheidener; es ist mir ja schwer geworden, aber ich habe doch nach und nach bemerkt, daß auch noch andere Leute auf der Welt sind. Diese wollen auch leben, das kann der Jüngling freilich nicht begreifen. Heute sage ich mir: Ich habe meinen Geschmack, andere Leute haben einen anderen; wer schreibt, was mir gefällt, das ist mein Autor, aber die anderen wollen doch auch ihre Autoren haben, das ist nur billig. Meinen Geschmack haben vielleicht, ich will arrogant sein, tausend Menschen in Europa; den anderen haben Millionen. Warum wollen wir sie terrorisiren? Was hätten wir davon? Und warum soll es eine Ehre sein, uns zu gefallen, und eine Schande, den Millionen zu gefallen?

Das wäre ein dummer Stolz von uns. Sind wir denn besser? Wir wissen nur, daß wir anders sind; und wenn wir vielleicht besser sind, so wollen wir es in Demuth sein.

Seitdem habe ich mich mit Herrn Brociner versöhnt. Er gehört nicht zu meinen Lieferanten, ich würde bei ihm nicht arbeiten lassen; das ist meine Sache. Er hat andere Kunden. Wenn nur diese mit ihm zufrieden sind, so hat er seine Pflicht gethan und kann sich ruhig sagen, daß er ein braver Mann ist. Die Leute lachen in seinen Stücken, wenn er es will, und weinen, wenn er es will, und gehen sehr vergnügt nach Hause — was will man mehr? Ich sehe gar nicht ein, warum es ein Verbrechen sein soll, vielen guten Menschen ein Vergnügen zu machen. Das zu können, ist auch ein Talent, und wer nur irgend ein Talent hat, dem darf man die Hand geben.

Als ich noch ein Stürmer und ein Wütherich war, habe ich gemeint: das kann jeder; dem großen Publicum zu gefallen, ist keine Kunst. Jetzt sehe ich, wie viele es möchten und wie wenigen es gelingt. Es muß doch nicht so leicht sein. Man sagt immer: eine grobe Handlung, ein paar Knaller, die alten moralischen Tiraden — und der Schlager ist fertig. Warum kann denn das nicht jeder? Warum können wir es nicht? Unter Hunderten, die es versuchen, treffen es kaum zwei oder drei. Dem Kenner zu gefallen, ist viel bequemer. Was graziös ist, gefällt ihm; was heiter ist, gefällt ihm; was groß ist, gefällt ihm: alles Natürliche in einer reinen Form wird dem Kenner gefallen, das ist das

ganze Geheimniß; man muß es nur können. Aber was gefällt der Menge? Wer kann es sagen? Wer weiß die Formel? Laube hat sich tausendmal geirrt, jeder irrt sich; da nützt keine Erfahrung.

Wer eine Formel sucht, der Menge zu gefallen, wird schließlich auch sagen: Chocolade mit Knofel. Man kennt die alte Anekdote: Einer will sich einmal einen guten Tag machen und da wünscht er sich Chocolade mit Knofel: denn, sagt er, Chocolade ist gut, Knofel ist gut, wie gut muß erst Chocolade mit Knofel sein! Dies scheint das große Geheimniß des Theaters zu sein. Eine Sache ist dem Publicum nicht genug, es will immer auch noch die andere haben, die andere, die zu dieser eigentlich gar nicht paßt. Die Chocolade schmeckt ihm nicht, weil es den Knofel nicht vergessen kann, und beim Knofel denkt es an die Chocolade. Etwas recht Gemeines soll es, aber dabei sehr süß sein. Das ist das Recept. Nur muß man nun auch noch die richtige Mischung finden. Wieviel soll ich Chocolade nehmen, wieviel Knofel? Das weiß eben niemand. Manche treffen es halt, aber sie können es doch nicht sagen und das nächste Mal treffen sie es selber nicht mehr. Es ist wie bei den Bowlen. Man weiß: soviel Wein auf soviel Zucker und soviel Pfirsiche, dazu soviel Sect und solange stehen lassen, aber was nützt das? An manchen Tagen will es doch nicht gerathen. Man muß eine gute Hand haben, viel Geduld und dann Glück. Seine gute Hand hat Herr Brociner schon bewiesen, geduldig ist er sehr und so wollen wir ihm zum nächsten Mal Glück wünschen. Dann kann es ihm nicht fehlen.

Als ich noch ein Stürmer und ein Wütherich war, wie hätte ich da über diese Aufführung getobt! Aber man wird auch gegen die Schauspieler bescheidener. Man vergleicht nicht mehr nach oben, man vergleicht nach unten. Frau Lanius ist keine Sandrock, aber seien wir lieber froh, daß sie doch keine Fay ist. Herr Christians ist kein Mitterwurzer, aber er will es ja auch gar nicht; freuen wir uns über seinen Geschmack, seinen Takt und seine ganze kluge und hübsche Art. Fräulein Wachner — aber nein; da dürfen wir freilich nicht genügsam sein: sie hat das Höchste versprochen, sie muß es uns halten. Diese edle Künstlerin, unsere schönste Hoffnung, ist auf einem schlechten Wege: ihre Fehler fangen an Manier zu werden, ihre Natur will verstummen. Hier ist ein theures Gut in Gefahr! Mit den kleinen Leuten mag man höflich sein; sie ist so groß, daß man ihr die Wahrheit sagen muß.

Die Erziehung zur Ehe.

(„Die Lore", Plauderei in einem Act von Otto Erich Hartleben; „Die Erziehung zur Ehe". Satire in drei Acten von Otto Erich Hartleben. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 11. September 1897.)

Als voriges Jahr die „sittliche Forderung" bei uns gespielt wurde, habe ich Otto Erich Hartleben,

unseren dicken Freund, in seiner fidelen Dreifaltigkeit gezeigt: wie er, ein ewiger Student, der feinste Artist, den heute die Deutschen haben, und immer Bohème, nach seiner Laune durch das Leben geht und bei einem guten Glas Wein, oder es darf auch Salvator sein, dem curiosen Thun der Menschen zuschaut. Curios, das ist es: curios kommt ihm das Menschenliche vor, als ob er in einem fremden Lande wäre. Er sieht den Leuten zu, was sie treiben, er hört an, was sie sagen, und es scheint ihm nicht zu stimmen. Er wird aber deswegen gar nicht bös, er denkt sich; hier ist es halt so! Er lobt nicht, er schimpft nicht, das darf doch der Fremde nicht. Es geht ihn ja schließlich nichts an. Er ist mit allen Leuten höflich, sie machen ihm großen Spaß und manchmal kann er sich nicht helfen und muß einen fragen: „Finden Sie nicht selbst, daß Sie riesig komisch sind?" Der schaut dann und wenn er dumm ist, wird er wild, aber unser Otto Erich merkt es gar nicht. Wie Rettige, salzt er sich die Menschen ein; da schmeckt ihm das Trinken noch besser. Und dabei scheint der brave Zecher gar nicht zu wissen, daß er so, ganz im Stillen, ein Soldat der deutschen Cultur geworden ist.

In der That, ich habe das jetzt wieder empfunden, bei seiner „Lore" und der „Erziehung zur Ehe". Das sind zwei köstliche Sachen, wie edle Dolche oder schöne Becher, so klar, elegant und rein. Man hat gesagt, sie seien nicht dramatisch. Gewiß sind sie das im alten Sinne nicht. Dann wollen wir uns eben einmal undramatisch unterhalten. Früher hat es immer geheißen:

„Das können halt nur die Franzosen!“ Da ist jetzt ein Deutscher, der es auch kann. Sollen wir nicht stolz auf ihn sein? Man darf seine Sachen wirklich mit den galanten Spielen von Marivaux oder Crebillon vergleichen, sie stehen ihnen an Witz und Grazie nicht nach. Aber sie sind doch noch mehr. Das scheinen die Leute gar nicht zu spüren und vielleich spürt er es selber noch nicht. Indem er sich blos amüsieren will, übt er ein Amt aus. Er weiß es wahrscheinlich noch gar nicht, aber er hat eine Mission. Wenn das Wort nicht so verrufen wäre, würde ich ihn einen Moralisten nennen. Er ist der Moralist, den die Deutschen brauchen. Er verrichtet das moralische Geschäft, das erst gethan sein muß. Dann können sie vielleicht doch noch zu einer Cultur kommen.

In Deutschland wird jetzt viel von Cultur gesprochen. Die paar besseren Leute klagen, daß sie in der Wildniß leben, sie scheinen darunter zu leiden und im Ernste nach Cultur zu trachten. Man redet hin und her, man hofft, man wünscht. Aber was ist denn Cultur? Was meinen denn die armen Menschen, die nach ihr streben? Was heißt denn das, daß sie nicht mehr in der Wildniß leben wollen? Sie sollten lieber sagen: sie wollen nicht mehr in der Lüge leben, das ist es. In den guten Zeiten der Menschheit darf der Mensch so sein, wie er sein möchte. Das Gesetz und sein gesunder Instinct gebieten dasselbe. Wenn die Gesetze aber die Instincte der gesunden Menschen verneinen, dann ist es eine schlechte Zeit der Menschheit. Sie lebt dann auf eine unwirkliche Art und bloß zum Schein. Dies ist unser Leben.

Die Schlechten fügen sich, die Gesunden leiden, die Instincte verwachsen und verwelken, endlich ist gar keine Macht mehr da, der bloße leere Verstand soll herrschen und kann es nicht. Wie wollen wir uns retten? Das wird dann die große Frage der Menschheit. Was will sie eigentlich? Sie will wirklich leben. Weg mit dem Schein und gebt ihr Mächte über sie, die lebendig sind! Der Verstand redet ihr nur immer zu, er hat keine Kraft, er kann nicht zwingen. Sie sehnt sich aus dem Scheine fort nach einer Gewalt, der sie gehorchen muß. Nehmt ihr den Schein ab und stellt Mächte auf! Dann hat sie wieder Cultur. Das ist es, was wir alle meinen. Blast weg, baut auf! Der Schein, das sind die müden Märchen vom alten Gut und Böse. Die Mächte, das sind schöne Verse, edle Linien, reiche Farben, der Muth neuer Wünsche und die Pracht königlicher Handlungen, solche weithin strahlende Dinge. Blast nur und baut!

Als so einen guten Bläser an der alten Moral haben wir Otto Erich lieb; er hat eine gute Lunge, es giebt aus. Möchte nur nicht vergessen werden, auch jene Mächte zu rüsten, die feierlichen Reime, großen Linien und erhabenen Thaten, unsere neue Sittlichkeiten! Dann könnte es sein, daß es doch noch zu einer deutschen Cultur kommt.

Wie hat sich das Publicum benommen? Ist es schon so weit? Hat es sich bloß verblüffen lassen oder findet es schon selbst, wie komisch sein „Ernst des Lebens“ ist? Nun, wir können mit dem Publicum zufrieden sein. Nach der „Lore“ ist es vergnügt, im ersten und dritten Act der „Erziehung“ enthusiastisch,

nach dem zweiten doch freundlich gewesen. Manches mag es nicht verstanden haben, der ganze Ton hat ihm sehr behagt. Arme Moral! Sie hat sich in die Presse flüchten müssen, das ist jetzt ihr letztes Asyl. Arme Moral!

Die zwei Stücke sind mit Liebe inſceniert und werden sehr gut gespielt. Als Jenny ist Fräulein Retty von einer köstlichen Laune, zur Lore ist sie ein bißchen zu fein, die möchte man lieber von Fräulein Glöckner sehen. Amüsant giebt Herr Giampietro den Vetter und den Hermann, Herr Wallner den dicken Fred, das schöne Fräulein Kalmar die Suse. Unvergleichlich ist Frau Schmittlein, in jedem Wort läßt sie den schlimmen Geist des Dichters lebendig werden, jeder Hieb sitzt; bisweilen schärfer, als es nöthig wäre. Fräulein Wallentin hat den Leuten sehr gefallen: ich fand, daß sie carikierte. Als Meta stellte sich Fräulein Waldegg vor. Sie kommt vom Berliner Deutschen Theater, dort hat sie die Rollen der Sorma in der zweiten Besetzung gespielt. Sie ist schön, hat Routine, Geschmack und Verstand und der innige, sehr warme, im Stillen leidende Ton, der in ihrer Rede bebt, ist sympathisch. Das „Schweigen Sie jetzt", zu Buschmann, hat sie mit einer Kraft, das „Nun wollen wir 'mal versuchen", zu Bohling, mit einer Poesie gesagt, die eine große Künstlerin vermuthen lassen; man möchte sie einmal im Tragischen sehen. Herr Deutsch bringt eine ungestüme Lustigkeit auf die Bühne, die seit Tewele fehlte. Wie dieser, hat er auch gleich den Rapport mit dem Publicum. Wenn er ein bißchen

Glück hat und ein paar Rollen bekommt, könnte er bald ein Liebling sein. Aber der Beste war Herr Kramer: als Kleiner fidel, harmlos, burschikos, als Lange von einer verblüffenden Energie der Zeichnung. „Da steckt ein kleiner Mitterwurzer," hat Karlweis über ihn gesagt. Den wird man allerdings erst herausholen müssen. Der junge Mann ist noch zu hastig, er zappelt und glaubt immer etwas zu versäumen. Auch scheint er eigentlich gar kein „Liebhaber" zu sein: wenn er sentimental werden soll, hat er gleich einen falschen Ton. Aber wir sind doch um die schöne Hoffnung reicher.

An das Publicum.

(Zur Première der „Douloureuse" von Maurice Donnay im „Deutschen Volkstheater" am 30. October 1897.)

Mein liebes Publikum, ich muß doch einmal mit dir reden!

Du weißt: ich predige ja immer, daß man dir zu gehorchen hat. Ob ich dich achte, ist eine andere Frage. Vielleicht beneide ich im Stillen den einsamen Dichter, der für sich sein Lied singen darf, unbekümmert, ob es gehört wird. Wer aber die Bühne betritt, der muß,

dies ist mein fester Glaube, deinem Geschmacke gehorchen. Es ist nämlich der Sinn des Dramas immer gewesen, daß du am Ende die Stimmung haben sollst, die der Dichter am Anfang gehabt hat. Er will auf dich wirken. Aber dies kann er nur, wenn er deine Sprache spricht: wenn er sich in deinen Geschmack schickt. Man kann mit deinem Geschmacke unzufrieden sein; man mag versuchen, ihn zu bekehren. Aber wer ein Dramatiker sein will, hat die Pflicht, ihm zu dienen. Dies sage ich dem Dramatiker immer. Du kannst dich verlassen, daß ich an deinen Rechten nichts vergebe. Nur darfst du nicht vergessen, daß du auch eine Pflicht hast.

Er, der Dramatiker, hat die Pflicht, deinem Geschmacke zu dienen. Da hast du denn, mein liebes Publicum, natürlich die Pflicht, einen Geschmack zu haben. Es ist deine Sache, welchen du willst. Du kannst modern oder classisch oder romantisch sein — du hast ja immer recht, wir müssen uns fügen. Aber irgend etwas mußt du sein: so oder so, entweder — oder. Was du jetzt auf einmal thust, das brauchen wir uns nicht gefallen zu lassen. Du willst jetzt auf einmal gar keinen Geschmack mehr haben, sondern nur Launen. Erlaube, daß ich dir sage: das geht nicht. Da hört das Theater überhaupt auf. Wenn du selber nicht mehr weißt, was du denn eigentlich willst, und dasselbe dir heute gefällt und dich morgen verdrießt, dann packen wir lieber ein und du magst dich dann durch dressirte Pudel und tanzende Schweine unterhalten lassen. Wir sind uns da doch ein bißchen zu gut dazu.

Deinem Geschmacke wollen wir gern gehorchen, aber deinen Launen zu huldigen ist nicht unser Amt. Das muß dir, bescheiden aber energisch, endlich einmal gesagt werden. Wenn einer von uns gegen deinen dramatischen Geschmack fehlt, so magst du ihn züchtigen und wir werden uns über deine Strenge nicht beklagen. Aber daß wir, je nach deiner Laune, bei jedem Wetter ein anderes Gesicht machen sollen, das kannst du von uns nicht verlangen. Du bist ja doch nicht unsere Geliebte. Nein, das bist du nie gewesen.

Entweder — oder! Entscheide dich. Wir wollen es nur wissen. Du kannst sagen: laßt mich mit den neuen Sachen aus, hört mir mit der großen Kunst auf, ich will keine Experimente, ich will keine Psychologie, ich will keine Poesie auf der Bühne, ich will den deutschen Schwank in der guten alten Manier und meinetwegen auch noch das sentimentale Stück der alten Art, Variationen des „Hüttenbesitzers" — alles andere ist mir zuwider; von Kotzebue zu Schönthan, das ist mein Geschmack. Gut. Sage uns das und wir werden uns danach einrichten. Man kennt sich dann wenigstens aus. Einige von uns werden dann vielleicht auf das Theater verzichten und lieber in Cognac reisen. Andere werden trachten, unser Theater der Fünfhundert zu gründen, eine Specialitätenbühne für die paar, die nach Poesie verlangt. Die meisten werden nicht zaudern dir deinen Willen zu thun und du wirst deine deutschen Schwänke haben, in der guten alten Manier. Wer nicht diesen deutschen Schwank bringt, den darfst du züchtigen. Du hast dann das Recht, mit ihm so grob

zu sein, wie du es am Samstag mit unserem Donnay gewesen bist. Nur vergiß nicht, daß du auch eine Pflicht hast. Du hast dann die Pflicht, dich bei deinem deutschen Schwank zu amüsiren. Da kann ich dir nicht helfen. Du mußt dann für den „Liquidator" schwärmen, du mußt bei „Helgas Hochzeit" jauchzen und über „Annas Traum" mußt du selig sein. Ist dir das klar?

Wenn du das aber nicht willst, wenn du die gute alte Manier nicht mehr magst, wenn dir der deutsche Schwank nicht mehr gefällt, dann kann ich dir nur rathen, es einmal mit dem anderen Geschmack zu versuchen: mit dem neuen. Du hast auf einmal das Bedürfniß, bei Triesch, bei Schönthan und bei l'Arronge zu zischen. Gut, zische; du bist ja der Herr. Aber merke wohl, was das dann heißt. Das heißt dann: du sagst dich von der alten Manier los. Du rufst dann öffentlich aus: Weg mit der alten Schablone, sucht einen neuen Stil! Ich bin der letzte, der dir da widersprechen wird. Nur vergiß nicht, daß du dann bei Donnay nicht zischen darfst. Du hast ja dann nicht mehr deinen alten Geschmack von gestern, sondern du willst doch jetzt einen neuen von morgen haben, denselben wie Donnay, der auch aus der Schablone fort und zu einem anderen Stil will. Da mußt du also doch applaudiren, gelt? Siehst du das ein?

Entweder — oder! Du bist der Herr, du kannst bestimmen. Willst du beim Alten bleiben, so bleibe, aber dann darfst du bei Schönthan nicht zischen. Willst du zum Neuen gehen, so gehe, aber dann darfst du bei Donnay nicht zischen. Wir gehorchen deinen Gesetzen,

denn du bist der Herr. Aber ein launisches Weib — nein, das darfst du nicht sein. Wenn du zum Alten sagst: ich will aber das Neue, und zum Neuen sagst: nein, ich will doch das Alte, dann wirst du es dir nur mit den alten und mit den neuen, mit allen beiden verderben und ich warne dich: du brauchst uns ja schließlich doch!

Noch etwas — weil ich schon einmal dabei bin, dir meine Meinung zu sagen. Du kannst ja mit so einem armen Autor machen, was du willst: lache, zische, pfeife — es ist sein Metier, sich das gefallen zu lassen. Aber eines darf er verlangen: höre ihn wenigstens an! Das hast du neulich nicht gethan: du hast gehustet, du hast gewetzt, du bist wie ein unartiges Kind gewesen, wie ein schlimmer Bub. Das solltest du aber den Berlinern nicht nachmachen. Glaubst du, man wird dich deswegen für „literarisch“ halten? Da bleibe lieber, was du warst: unmodern, aber anständig. Wenn du findest, daß die graziöse Art unseres Donnay zu fein und zu dünn für das Theater ist, dann kannst du es ihm ja nach jedem Acte sagen. Aber du hättest ihn ausreden lassen sollen. Schon deswegen, weil du so gar nichts bewiesen hast. Du hast ihn ja nicht angehört, da kann doch dein Urtheil nicht gelten.

Und schließlich: sei mit uns so grob, als du willst, aber laß es nicht die unschuldigen Schauspieler büßen. Wenn dir der Donnay nicht paßt, so geht das ja die Odilon nichts an. Richte deinen Zorn nicht an die falsche Adresse. Die Odilon hat ein Recht, von dir zu hören, ob sie gut oder schlecht gewesen ist. Wie immer

du über das Stück denkst, du wirst mir zugeben müssen, daß ihre Rolle nicht leicht graziöser, einfacher und herzlicher gespielt werden kann. Es wäre deine Pflicht gewesen, sie das wissen zu lassen.

So, jetzt habe ich dir einmal gesagt, wie ich über dich denke; du wirst mir ja gelegentlich antworten können.

Max Burckhard.

(Zur Première der „Bürgermeisterwahl" von Max Burckhard im Deutschen Volkstheater am 20. November 1897.)

Als Recensent des Burgtheaters habe ich manchmal über seinen Director reden müssen. Nicht immer habe ich ihm zustimmen können, aber es wird doch zu merken gewesen sein, daß ich für ihn bin. Es mag ihm ja passiren, daß er sich bisweilen irrt, aber ich glaube, daß er doch den großen Sinn unseres alten Burgtheaters fühlt und ihm auf die neue Art, die die Zeit verlangt, zu dienen entschlossen ist. Auch wird man, denke ich, gespürt haben, daß mich an ihm der Mensch noch mehr als der Beamte interessirt. Es giebt Leute, die in ihren Functionen verschwinden; hat man ihr Amt geschildert, so ist nichts mehr zu sagen. Andere

thun ihre Geschäfte so, daß sie zugleich Aeußerungen ihrer Natur werden, sozusagen Buchstaben, die am Ende das Wort ihres Wesens geben. So ist unser Director: er kann sich nicht verheimlichen, jede kleine Handlung spricht ihn aus. Aber hören wir an, was sie denn ausspricht: wie ist das? Wie ist seine Natur? Ist sie groß? Ich glaube, daß sie gewiß sehr stark ist. In dieser armen Zeit der müden Menschen scheint es mir wichtig, Leute von Kraft zu finden. Wir werden heute jeden nach der Energie schätzen, die er uns mittheilen kann. Je activer einer seine Seele in Thaten hergiebt, desto mehr wird er jetzt bedeuten. Darum empfinde ich, daß dieser leidenschaftlich mit vollen Händen sich verschenkende Mann ein Glück für uns ist. Er rennt über den alten Acker unserer Cultur hin und streut aus. Welch ein Leben, welcher Reichthum! Man darf wohl an die heftigen Figuren der Renaissance bei ihm denken. Jene Zeit ist größer gewesen, so sind ihre Leute höher gestanden, doch die Flamme seines Lebens brennt nicht schwächer. Zu ihm möchte ich unsere Jünglinge schicken, damit sie spüren, was es ist, stark zu sein, und damit sie von ihm lernen sollen. Wir haben, wie Maurice Barrès sagen würde, wir haben jetzt in Oesterreich keinen besseren Professor der Energie als ihn.

Das ist es aber nicht, was ich heute sagen will. Ich will heute weder über den Director noch über den Menschen sprechen, sondern über den Autor. Auf einmal ist es ihm eingefallen, auch als Autor aufzutreten. Er hat eine Art Roman und ein Stück geschrieben. Jener, der „Simon Thums", ist soeben erschienen; dieses,

das heute im Volkstheater gespielt wird, „die Bürgermeisterwahl“, war Herr von Bukovics so gut, mich lesen zu lassen. Ueber diese zwei Werke möchte ich nun meine Meinung sagen, so als ob ich gar nicht wüßte, daß sie von dem Director des Burgtheaters, für den ich bin, und von dem menschlichsten Menschen unserer Stadt sind.

Den „Simon Thums“ haben wir zuerst in der „Neuen Freien Presse“ gelesen. Da ist es ihm wunderlich ergangen. Den Leuten von der Literatur hat er nicht gefallen und auf die anderen, denen er gefiel, kann er nicht stolz sein. In einer unangenehmen Weise ist er gelobt worden. Die Unliterarischen haben ihn gepriesen, weil er endlich einmal die Wahrheit über unser Gerichtswesen sage, weil er der schlechten Gesellschaft der Reichen die Wahrheit sage und weil er sogar, im letzten Capitel, unserer ganzen Ordnung der Dinge überhaupt die Wahrheit sage. Mit Recht haben darauf die Kenner geantwortet, Wahrheiten zu sagen, das heißt also: Mißbräuchen unseres gemeinen Lebens den Prozeß zu machen sei nicht das Amt der Kunst, sondern dann möge der Autor auf eine Kanzel oder in eine Redaction treten, aber die Literatur in Ruhe lassen, die gerade dort aufhört, wo die Tendenz anfängt. Sie gaben ja zu, daß er amüsant zu lesen sei, und als ein Document unserer Zustände wollten sie ihn gern gelten lassen. Sie lobten auch die Treue seiner Beobachtungen, die Kraft seiner Schilderungen und den Muth seiner Anklagen. Dies alles leugneten sie nicht, aber es war ihnen leid, daß er doch dabei so „unliterarisch“ sei.

Fragte man, was sie denn damit eigentlich meinten, so wendeten sie sich gleich zum Detail, seine unmäßigen und verwickelten Sätze oder Constructionen, die eher lateinisch, vielleicht juristisch, gewiß nicht deutsch seien, verspottend und banale Adjective, Wendungen von roher Art oder schlechte, unpräcise Worte ärgerlich citirend. Sie wurden dabei zorniger, als man es sonst über Bücher zu sein pflegt, und man hörte ihnen an, daß sie sich im Innersten beleidigt fühlten, als werde durch dieses curiose Buch alles, was sie selber seit so vielen Jahren geschaffen, ja eben ihr ganzes Schaffen selbst in seiner Existenz bedroht. So schienen sie es zu empfinden. Hatten sie recht? Nun, ich glaube auch: was die Leute von der Literatur in den letzten zehn Jahren bei uns gethan haben, dem wird in der That durch dieses Buch ein Ende gemacht. Nur sollten sie das nicht beklagen und nicht denken, daß es ihnen deshalb feindselig ist, sondern begreifen, daß so vielmehr ihrem Thun und Trachten erst der rechte Schluß wird. Doch das muß ich deutlicher sagen.

Man besinne sich einmal auf die letzten zehn Jahre unserer Literatur in Oesterreich. Was ist ihr Sinn gewesen? Die jungen Leute, die vor zehn Jahren begonnen haben, wollten eine österreichische Literatur schaffen. Sie dachten, daß es neben der großen Kunst, die das Ewige aller Menschen ausspricht, noch für jede Race einen eigenen Ausdruck ihrer besonderen Instincte geben soll; diese tiefen und geheimen Mächte seien das Beste im menschlichen Besitz und das Verläßliche. Sie kann uns keine andere Literatur fühlen lassen, also gehen wir

daran, eine eigene aus uns selbst zu schaffen. Aber wie macht man das? wie schafft man eine Literatur? Das war so, als spüre jemand eine Melodie in sich, die er von einem Orchester hören möchte — aber kann dazu sein musikalisches Gefühl genügen? Nein, er muß zuerst die Instrumente kennen lernen. Er muß wissen, was er der Flöte anvertrauen darf, und muß das Wesen der Geige empfinden. Das ist der Inhalt dieser zehn Jahre gewesen: wir haben die Flöten und Geigen probiert und ihr Wesen erlernen wollen, ein großes Stimmen und Versuchen unserer Instrumente ist es gewesen. Wir haben Novellen geschrieben, um herauszubringen, was die Adjective wert sind, ihre Farbe recht zu spüren und ihren Klang zu vernehmen, und wir haben empfinden wollen, was die Metapher ist. Dann sind wir verwegener geworden: es hat uns gelockt, das Drama oder den Roman um seinen Sinn, um sein Wesen zu befragen. So haben wir alle Formen ausprobieren wollen. Nimmt man es genau, so wird man sagen dürfen: nicht um dies oder das zu sagen, sondern um vieles zu erfahren, haben wir „gedichtet". Lauter Fragen um den Wert und die Bedeutung aller Formen sind unsere Werke gewesen, gleichsam Interviews mit dem Wesen des Romans oder der Novelle oder des Dramas. Das Resultat ist denn auch, daß wir jetzt wirklich unsere Instrumente kennen und daß sie uns gehorchen: wir haben uns ein ruhiges Wissen und das sichere Können er worben. Wir werden jetzt der Flöte nicht mehr zumuthen, was die Geige besser kann, und setzen wir sie an, so muß sie nach unserer Laune klingen,

leise oder voll, wie wir gebieten. Es hat uns Mühe gekostet, darum sind wir jetzt auch so stolz, und wer nicht blasen kann, auf den sehn wir herab. Es ist aber nicht zu leugnen, daß Max Burckhard nicht blasen kann.

Nein, Burckhard kann noch nicht blasen. Mit der Flöte geht er um, als ob es eine Baßgeige wäre, und die Instrumente ächzen in seiner harten Hand. Er hat sie nicht spielen gelernt, er hat gar nicht die Zeit dazu gehabt: denn in seiner Seele war die Melodie zu laut, sie konnte nicht warten, sie mußte heraus, so oder so, auf dem rechten Instrument oder auf einem falschen, irgendwie, ungefähr, verstimmt, aber heraus, heraus! Zu heiß sind seine Lippen gewesen, davon sind sie aufgesprungen und nun dampfen die Worte wild heraus. Die Literatur ist ihm wie eine fremde Sprache, er hat keine Zeit, sie erst zu lernen: er hat uns etwas zu dringendes zu sagen; da hilft er denn mit Zeichen und Geberden nach, mag es seltsam sein, am Ende werden wir es doch verstehen — und es ist zu wichtig, er kann nicht warten. Das muß uns befremden: wir sind doch jetzt schöne Reden gewohnt. Aber er hat uns etwas zu sagen: da hören wir doch hin, denn das sind wir gar nicht mehr gewohnt.

Zehn Jahre haben wir uns um alle Formen der Literatur bemüht, um sie uns anzueignen. Dies ist uns gelungen. Aber dabei haben wir, scheint es fast, ganz vergessen, daß sie ja alle doch bloß Mittel sind, um etwas zu sagen. Auf allen Instrumenten sind wir nach und nach Virtuosen geworden. Nun, warum

lassen wir denn dann nicht unsere Melodie wirklich hören? Haben wir sie, vor lauter Lernen, vergessen? Das ist diesem vom Leben triefenden Manne unerträglich geworden. „Was geht mich die Novelle an, was geht mich der Roman an! Spürt ihr denn das Leben nicht, seht ihr es nicht, hört ihr es nicht, seid ihr denn blind, taub und stumm? Ich kann mir nicht helfen, ich muß euch vom Leben erzählen — es ist zu stark in mir, es zerreißt mich sonst, ich explodiere!“ Solche Explosionen sind sein Roman und sein Stück. Wie einer, der im Krieg dabei gewesen ist, es aussprechen muß, weil es ja sonst keiner weiß als er, so spricht er das Leben aus oder eigentlich, das Leben schreit sich aus ihm heraus. Ob das Literatur ist? Ich weiß es nicht, aber das weiß ich, daß es gerade das ist, was wir jetzt brauchen — wenn wir nicht Alexandriner werden wollen, bloße Jongleure mit gefährlich schönen Epitheten. Da hat er uns in der letzten Stunde erinnert, das unser großes Können aller Instrumente todt ist, wenn wir keine Melodie zu spielen haben. Ich hoffe, sein Zuruf wird uns aufwecken — und dann würde sein Roman, dieses „unliterarische“ Werk, eine literarische „That“ gewesen sein! Das mögen die Leute von der Literatur bedenken: dann werden sie ihm die Hand geben, um ihn in ihren Kreis zu führen.

Sein Stück ziehe ich dem Romane vor: es ist viel mehr ein „Stück“, als er ein „Roman“ ist. Ohne rechte Handlung, mehr eine Reihe von graziösen und herrlich frechen Scenen, läßt es doch vermuthen, daß

in seinem Autor ein Dramatiker steckt. Ganz dramatisch, mit einer fast shakespearischen Freiheit von der Welt, die ja doch nur ein heiteres Spiel für den Weisen ist, sieht er die Noth und den Tumult der Menschen an. Man mag etwa an das „Lumpengesindel“ von Wolzogen oder an den „Biberpelz“ von Hauptmann denken, in diese Gattung gehört es. Aber es wird uns lieber sein, denn es redet auf unsere Art zu uns. Eine gut österreichische Stimme klingt uns aus ihm lieb ins Ohr, und so nahe geht uns manches Wort, daß wir verwundert aufschauen, fast erschrocken, als hätten wir selber laut gedacht.

Bartel Turaser.

(Drama in drei Akten von Philipp Langmann. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 11. December 1897.)

Nach dem Lärm des ersten Aufstandes, jener Revolution im Kaffeehaus am Ende der Achtziger Jahre, sind wir bald ruhiger und allmählich nachdenklich geworden, ja recht genügsam. Die großen Hoffnungen haben wir abgegeben, die wilden und damals so ungestümen Wünsche sind zahm und geduldig geworden. Jetzt denken wir: wird es uns nur ver-

gönnt, den Leuten doch nach und nach durch unsere Werke einen guten Geschmack zu geben, so daß sie das Häßliche schmerzt und sie ohne schöne Dinge nicht mehr leben können, dann dürfen wir zufrieden sein und haben genug für unser Vaterland gethan, es ist dann doch durch uns reicher geworden, das wird uns nicht vergessen werden. Mehr trauen wir uns schon gar nicht mehr zu; das Große spart das Schicksal, meinen wir, für die andere Generation auf, mit einem stillen Neide sehen wir in die Ferne nach ihr. Aber da steht auf einmal einer unter uns auf, ein junger Mensch aus Brünn, und trägt eine deutsche Tragödie herbei. Solche Wendungen hat das Glück.

Herr Philipp Langmann, ein kleiner Beamter in Brünn, hat mit Novellen debutiert. Die Kenner sind gleich aufmerksam geworden. Otto Julius Bierbaum hat über sein erstes Buch geschrieben, in Nummer 79 der „Zeit" vom 4. April 1896: „Er ist wirklich ein Dichter. Ich weiß keinen, der es in deutscher Sprache so verstünde, Proletarierleben dichterisch zu gestalten und doch Innen- und Außenperspectiven zu geben. Viele, so auch Hauptmann, wirken in der Hauptsache doch durch den Stoff und ihre Erfolge werden mehr durch den Zeitzug socialen Mitleids als durch innerlich dichterische Qualitäten getragen. Bei Langmann geht die Wirkung vom Dichter selber aus, von dieser Art eindringlicher Anpassung des Lebens, die Persönlichkeit verräth, ohne den Thatsachen Zwang anzuthun. Leider stört ein gewisser Mangel an Feingefühl für das Sprachliche. Der Künstler ist dem Dichter noch nicht

ebenbürtig. Vielleicht ist der martialisch betonte Realist daran schuld, der sich scheut, mit der Sprache allzufein umzugehen, da das ein Symptom der Symbolisten ist. Dies wäre ein Grund mehr, diesem begabten Dichter aufs herzlichste zu rathen, er möge den Nun-erst-recht-Realisten in sich nachdrücklichst ausrotten. Hat er dies besorgt, so dürfen wir von ihm wohl einen Proletarierroman großen Stiles und, was noch mehr wäre, das Proletarierdrama erhoffen, das uns gerade deshalb fehlt, weil die Leute, die derartige Stoffe behandeln, glauben, es ließe sich durch bloße Documentenaufreihung leisten.“ Unser Otto Julius kann sich freuen. Er ist da ein Prophet gewesen.

Wir haben in den letzten Jahren erfreuliche Sachen auf der Bühne gesehen. So starke Talente sind aufgetreten, daß sie das Theater wider seine Natur zu vergewaltigen vermochten. Andere haben nach einer Komödie der Gegenwart getrachtet, die unser schmerzlich ironisches, gebrochenes Gefühl des Lebens aussprechen und das Tragikomische gestalten soll. Auch ist versucht worden, das „Theaterstück“ zu beleben und etwas zu machen, das der Menge, den Vielen gefiele, ohne doch den Geschmack der Kenner und der Künstler zu kränken. So thätig sind die jungen Leute gewesen. Aber es hat uns doch immer noch etwas gefehlt. Wie wir uus auch freuten, in schönen Zeichen auf der Bühne Gedanken oder Stimmungen der neuen Zeit und unsere ganze noch ungewisse Art zu wünschen, leiden oder hoffen dargethan zu finden, wir sind doch manchmal leise erinnert worden, daß immer das Tragische fehlte.

Das tragische Gefühl sind sie uns schuldig geblieben. Eine Tragödie, im deutschen Sinne, ist von den jungen Leuten noch nicht geschaffen worden. Herr Langmann ist der erste, der es versucht hat, und es ist ihm geglückt.

Die Tragödie, im deutschen Sinne, hat zum Wesen, an einem einzelnen Fall uns fühlen zu lassen, was das Leben ist. Ein Fall soll gezeigt werden, etwas, was einem Menschen passiert, aber er werde so gezeigt, daß wir uns von ihm betroffen fühlen, als etwas, das uns selbst passiert wäre, und auch noch als ein Repräsentant aller Dinge, die überhaupt passieren können. Drei Dinge muß uns die Tragödie glauben machen: daß diese Geschichte diesem Helden geschehen ist; daß uns dasselbe geschehen kann; und daß im Geschehen socher Geschichten die Weisheit des Lebens ist. Aber indem sie uns dies glauben macht, muß sie uns ein großes Leid bereiten, das in uns zur großen Freude wird. Der tragische Dichter hat die Kraft, uns einen fremden Schmerz so, als ob er der unsere wäre, ja als das eigentliche Wesen des Menschenlebens spüren zu lassen und uns doch eben durch diese Empfindung des Schmerzlichen im Leben zu trösten, auszusöhnen, ja heiter zu machen. Dies ist das Tragische: Trauriges, das wir doch als eine für uns gute Macht, als heilsam empfinden, so daß wir es festzuhalten wünschen. So schickt die Tragödie den Menschen ins Leben zurück, er lernt durch sie das Leiden lieben und sich wünschen. Das alles lassen die Neuen vermissen. Meistens fühlt man bei ihnen bloß: das muß ja recht traurig sein, für den, den es trifft, aber mich hat's

noch nicht getroffen, ich kann mir auch gar nicht denken, daß es mich je treffen könnte, also was geht es mich eigentlich an? Ein bißchen Mitleid, das ist alles. Wenige sind so stark, uns den fremden Fall wie unseren eigenen aufzuzwingen, und dann machen sie uns doch bloß traurig, zum Tragischen wissen sie nicht zu kommen. Wir fühlen dann, daß es im Leben häßlich ist, und möchten uns abwenden, während es doch der Sinn der Tragödie ist, daß sie uns, indem sie uns zur Lust an der Schönheit seiner Schmerzen bringt, mit Kraft und Freude für das Leben rüsten soll.

Prüfen wir nun, ob es denn Herrn Langmann gelungen ist, zum Tragischen zu kommen. Dem Turaser, einem Arbeiter, geschieht es, daß ihn die Noth in Versuchung führt. Er ist arm, seine Kinder hungern, der Bub ist krank, ein paar Gulden könnten die Familie retten. Indem dies geschildert wird, bleiben wir Publicum: der Turaser thut uns leid, aber noch thun wir selbst uns nicht leid, denn wir sind nicht arm, unser Bub ist nicht krank, die ganze Sache geht uns schließlich nichts an. Aber nun läßt sich der Turaser zu einem falschen Eide bereden. Da lauschen wir plötzlich auf, spürend, daß jetzt dieser fremde Fall auf einmal zu unserer Sache wird. Hören wir nur zu, was den Bartel bestimmt. In seiner Natur ist es, das Rechte zu thun. Das Rechte? Das ist doch hier, die Wahrheit sagen. Ja, aber dann verhungert sein Kind — und den anderen ist doch nicht geholfen. Wem wird geschadet, wenn er die Wahrheit verschweigt? Und dann wäre sein Kind gerettet! Ob es nicht das Rechte eher

ist, lieber das Kind zu retten, das Kind? Das ist die Frage. Er will nicht schlecht werden, aber er ist irre geworden, was denn das Rechte ist. Ja, da halten wir lauschend an: ja, das ist jetzt unser Fall, der dort verhandelt wird. Wie oft haben wir gefühlt, in unseren Zuständen, ungewiß zu sein, was denn das Rechte ist! Wie dieser Arbeiter es nicht weiß, so weiß es kein König, vielleicht ist es gar nicht zu wissen: so zu zweifeln ist das Los der Menschen. Das Rechte kann so sein, aber es kann auch so sein und vielleicht ist es gar nicht, was soll ich thun? Ich thue, was für mich am besten ist — diesen Moment des Turaser haben wir alle einmal erlebt und so wird es jetzt unser aller Drama, was mit dem Turaser geschieht. Mit ihm zittern wir für uns, unsere Angst spricht er aus, seinen schrecklichen Weg müssen wir mitgehen. Und es geschieht uns, daß er des Rechten gewiß wird. Die ewige Macht des Rechten thut sich furchtbar auf: ihr erliegen wir mit ihm. In diesem großen Gefühle werden wir heiter zum Leben entlassen.

Heiter? Ja, weil wir gewiß geworden sind. Er erliegt, wir erliegen mit ihm, aber mit ihm fühlen wir uns froh, weil wir fühlen, daß das Leben, gerade wenn es uns zu vernichten scheint, uns doch bestätigen muß. Sein Instinct hat den Turaser gewarnt, im Instinct ist er nicht ungewiß gewesen, sein Instinct hat nie gezweifelt. Aber er hat dem Verstande nachgegeben, vom Verstand hat er sich bethören lassen, der Verstand hat ihm das Rechte mit dem Falschen vertauscht. Nun zeigt sich die Gewalt des Lebens und sie zeigt sich als

dieselbe Gewalt, die in seinen Instincten ist. Was hat der Turaser gethan? Er ist sich untreu geworden, er hat nachgegeben, dies rächt das Schicksal an ihm: es rächt ihn selber und so, indem es ihn zu vernichten scheint, läßt es ihn vielmehr über sich triumphieren. Dies dürfen wir als den Sinn der geheimnisvollen Dinge, die unser Leben sind, zu uns nehmen, daß das Schicksal jeden zu sich selbst bringt und, indem es ihn zu bedrohen scheint, ihn befreien muß. Unsere Gefangenen sind wir, aber das Leben sprengt unsere Kerker auf. Lasset uns dem Leben vertrauen, durch seine Leiden wollen wir zu unserer Schönheit gehen!

Den Turaser hat Herr Tyrolt gespielt. Ich bekenne, daß ich ihm diese ruhige Kraft nicht zugetraut hätte. Er schien mir oft ein bloßer Episodist zu sein, der im Detail das Ganze verliert. Hier ist er über sich hinausgewachsen und bis zu tragischen Momenten gekommen. Hinreißend giebt Frau Schmittlein sein Weib; das deutsche Theater hat in ihrem Fache jetzt keine Schauspielerin, die sich mit ihr vergleichen könnte. Herr Kramer, Herr Wallner, Herr Eppens, Herr Meixner, Herr Weiß und Fräulein Kalmar schließen sich mit Anstand an.

1898.

Das Ende der Liebe.

(Eine satirische Komödie von Robert Bracco. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 19. Februar 1898.)

Die Leute beklagen sich, Bracco nicht zu verstehen. Man wisse nämlich bei ihm nie, wie er es eigentlich meint: ernst oder im Spaß. Das gehe aber doch nicht. Will der Dichter spotten, so darf er nicht sentimental werden und wenn er traurig ist, kann er sich doch nicht lustig machen. Sonst kennt sich ja kein Mensch mehr aus, ob er lachen oder weinen soll.

Bracco könnte antworten: Ihr wollt wissen, ob Ihr lachen dürft oder lieber weinen sollt? Ja, das weiß ich nämlich selbst nicht! Das ist ja gerade das Leben, daß man das nicht wissen kann. Ob die Existenz der Menschen unser Schmerz oder doch ein großer Spaß ist, das ist ja eben die Frage, die ich nicht beantworten kann, sondern die ich erst stellen will: als unsere Grundfrage. Ihr verlangt mehr von mir, als ich selber weiß. Vergeßt nicht, daß ich bloß ein Dichter bin! Ich kann Euch nicht sagen, warum meine Personen das oder das thun. Es ist sonderbar, sagt

Ihr. Gewiß ist es sonderbar. Aber soll denn der Dichter nicht gerade das Sonderbare unseres Daseins zeigen, gerade das, was wir nicht begreifen können, unser Geheimnis? Die Räthsel, von denen wir umgeben und die wir uns selbst sind, uns spüren zu lassen, ist doch sein Amt, nicht sie zu lösen. Er soll uns erinnern, wie klein gegen das Leben unser armer Verstand ist und daß wir die Mächte nicht begreifen dürfen, die uns beherrschen. Durch sie geschieht, was wir zu thun glauben, und wir selbst erfahren seinen Sinn nicht. So fühle ich das Leben. Und nun wollt Ihr von mir, daß ich es erklären und wie eine Rechnung auflösen soll? Nein, da müßt ihr zu den Philosophen gehen! Ich bin nur ein Dichter.

So könnte Bracco sprechen. Es würde ihm aber nichts nützen. Unser Publicum ist gewohnt, daß ihm der Dichter dictire, was es vom Leben denken soll. Es verlangt Antworten von ihm, nicht Fragen. Lieber wird es sich eine falsche Antwort gefallen lassen. Es will, wenn es aus dem Theater geht, ein Urtheil mitnehmen: die Menschen sind gut oder die Menschen sind böse, das Leben ist traurig oder es ist froh, die Tugend siegt oder das Laster — aber etwas definitives. Darum findet es, daß Bracco, bei aller Grazie und Kunst seiner klugen, geschmeidigen und spöttischen Komödien, „Einen doch nicht befriedigt".

In der neuen Komödie drückt Bracco ein Gefühl aus, das manche Frauen haben: daß die Männer heute nicht mehr lieben können. Wir hören das oft. Bald wird von den Frauen geklagt, daß der Mann für ihr

zarteres Verlangen zu brutal sei, bald, daß er nicht mehr überwältigen könne, wie es die weibliche Natur begehre, oder auch, daß er es nicht verstehe, der Frau ein guter Kamerad für das ganze Leben zu sein. Die Männer vertheidigen sich: Bitte — entweder oder! Die Frauen antworten: Nein — sowohl als auch! In unserer Komödie fertigt die Dame zuerst einen Schwärmer ab, der mit ihr romantisch schmachten möchte. Aha, denken die Männer im Parterre, eine positive Frau! Aber da fertigt sie auch den Zweiten ab, der sich in der verwegenen und geraden Art eines Lieutenants anstellt. Also das auch nicht? Aber es giebt ja auch stille und leise Frauen, die, weder schwärmerisch noch sinnlich, sondern zärtlich, sich anschmiegen und die gute Hand eines ruhigen Mannes fühlen wollen. Ein solcher wäre ihr Gatte, der, wie man zu sagen pflegt, gelebt und sich ausgetobt hat, zufrieden geworden ist und wohl ein sanftes Wesen geleiten könnte. Aber sie mag nicht. Da sind die Männer im Parterre ungeduldig geworden. Was wollen denn also die Frauen? Sie sollen doch aus der Geschichte der Liebe lernen, was der Mann dem Weibe sein kann! Da finden wir den Faun, der im Dickicht lauert und über die Nymphe fällt: sie flieht, sie will sich wehren, aber er ist stärker. Dann finden wir den Ritter mit dem „sehnenden Leid“, der seiner Dame in Andacht dienen, ein Band von ihr auf dem Herzen tragen und in ihrem Namen Edles thun will: sie ist ihm wie die heilige Marie, durch sie möchte er seiner Seele den Himmel erwerben. Endlich finden wir den Kameraden, den zärtlichen Erzieher, der

zum Weibe wie der φιλήτωρ zum παραστάτης steht, oder man könnte auch sagen: wie ein idealer Onkel. Dies alles kann in der Liebe der Mann dem Weibe werden. Aber daß er alles auf einmal, zugleich Faun, Ritter und Onkel für dasselbe Weib sein soll, das kann man doch von uns nicht verlangen. Entweder oder! Aber die Dame des Bracco sagt: Nein, sowohl als auch! Das hat die Männer im Parterre empört: das darf doch nicht die Meinung des Dichters sein.

Bracco hat dasselbe Thema im „Triumph“ dargestellt, einem mächtigen und außerordentlichen Drama, das freilich den Nerven mehr zumuthet, als wir zu erlauben pflegen. Hier wird eine Frau geschildert, die einen Mann als den idealen Onkel liebt, der es ihr mit der Leidenschaft des Ritters für seine Beatrice vergilt. Aber es geschieht, daß in ihr ein anderes Verlangen laut wird, das sie nicht beschwichtigen kann: das ewige Verlangen des Weibes nach dem Faun. Diesem erliegt sie. Was will der Dichter damit sagen? Vielleicht, daß es unsere Armuth ist, an zu vielen Vergangenheiten reich zu sein: wir haben zu viel geerbt. Jeder Mensch macht in seiner Seele die Vorgeschichte der Menschheit durch: als Knaben sind wir Barbaren, der Jüngling wird römisch und beruhigt sich christlich, jeder hat seine Gothik und sein Rococo zu erfahren. Aus jeder Zeit bleibt etwas in uns am Leben, wie seltsam muß uns davon werden! Es ist zuviel, wir bezwingen den Tumult nicht mehr. Wir können nicht vergessen, daß wir Heiden gewesen sind, und doch wollen katholische Erinnerungen nicht schweigen und so fühlen wir den Faun mit dem

Ritter in uns streiten. Dies hat der Dichter aussprechen wollen. Es ist dasselbe, was uns die Yvette Guilbert auf ihre hämisch traurige Art spüren läßt. Sie singt uns vor, wie feierliche, innige und graziöse Gefühle der Mensch erfunden hat, und ist doch ein Thier geblieben! Dieser Refrain, der uns so elend macht, mag nie verstummen: und ist doch ein Thier geblieben! Was ringt der Mensch, zärtlich, edel oder rein zu werden, und ist doch ein Thier geblieben! Sind wir nicht Narren? Wir quälen uns und möchten besser werden, aber das ewige Thier ist stärker. Betrügen wir uns doch nicht mit dummen Verwegenheiten, wir werden immer Thiere bleiben, sagt die Yvette. Bracco sagt: werden wir immer Thiere bleiben?

Diesen leise fragenden, bittenden, doch noch hoffenden Ton, den Bracco hat, trifft Frau Odilon auf das Glücklichste; solche Rollen spielt ihr heute keine deutsche Schauspielerin nach. Neben ihr ist Herr Weiße zu nennen. Die anderen sind schwerer, lauter und drastischer, als es so ein zwischen Ironie und Trauer schwebendes Spiel vertragen kann.

Männerrecht.

(Von Paul Hervieu. Deutsch von Ferdinand Groß. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 5. März 1898.)

In Paris hat das Stück von Hervieu sehr gefallen, bei uns gar nicht. Es ist freilich schlecht gespielt worden. Frau Schmittlein, in deutschen und derben Gestalten unvergleichlich, kann Damen nicht darstellen; wenn sie klagen soll, keift sie, sie droht, statt zu flehen, und sie ist nicht elegant. Herr Weiße hatte noch am ehesten den delicaten Ton der Franzosen. Aber man fühlte, daß es nicht an der Darstellung lag: das Stück war nicht zu retten. Es sagt uns nichts, es hat kein Leben, statt Menschen sehen wir Figuren, die der Autor an seinen Fäden zieht. Dies thut er ja mit großer Kunst, aber wir wollen das nicht mehr; es gefällt uns nicht mehr, immer die Hände des Autors im Spiele zu sehen: „das ist uns zu sehr Theater". In Paris scheint aber eben das den großen Erfolg gemacht zu haben. Da fragen wir verwundert: was haben die Pariser auf einmal? Wir verstehen sie nicht mehr. Von ihnen haben wir doch gelernt, uns Stücke zu wünschen, die nicht mehr „Theater" wären. Und jetzt auf einmal? Soll jetzt auf einmal das Theater, das alte

Theater, das mit Fleiß theatralisch ist, wieder in Mode kommen?

Paul Hervieu hat zuerst sonderbare Novellen geschrieben, die bald das Heroische armer oder einsamer Leute, bald Verirrungen unserer Triebe in einer einfachen und kräftigen Sprache erzählten: Diogène le chien, l'Alpe homicide, l'Inconnu. Dann ist er durch Romane aus dem eleganten Leben berühmt geworden, Flirt, Peints par aux-mêmes und L'Armature, das Elend der Reichen schildernd, die keine Instincte haben, sondern cerebral leben, die nichts mehr reizt, weil c'est toujours la même chose, und die gar keine Menschen mehr sind, nichts Menschliches empfindend, nichts Menschliches verlangend. Dies drückt er in einem künstlichen und mühsamen, bei einem Deutschen würde man sagen: schwülstigen Stil aus, mit einer verhaltenen Wuth und einem Haß, die in der Armature manchmal einen wirklich großen Ton haben. Aus derselben Welt hat er auch seine drei Stücke geholt: „Les paroles restent", 1892 im Vaudeville aufgeführt, „Les Tenailles", 1895 in der Comèdie, und La Loi de l'homme, 1897 in der Comèdie. Das erste zeigt ganz die Art seiner Romane, noch kaum für die Bühne adaptirt: der Autor will seine Manier, nach den Forderungen des Theaters fragt er nicht. Im zweiten ist er schon bescheidener geworden; man merkt, wie er sich um die dramatische Form bemüht und lieber auf sich selbst, auf seine besondere Art verzichten als gegen das Theater fehlen will. Man sieht zu, wie langsam das Theater über seine Natur Herr wird. Im letzten ist von seiner Natur

nichts mehr geblieben, es ist nur „Theater". Man würde zunächst sagen: das Theater ist stärker gewesen als er, seine Natur hat es nicht ausgehalten, schade, weg mit ihm! Aber da jauchzen ihm die Pariser zu. Was heißt das? Heißt das, daß die Bemühungen der jungen Leute um eine neue dramatische Form, seit zehn Jahren, thöricht und falsch gewesen sind? Heißt das den Krach der ganzen neuen dramatischen Literatur? Will das Publicum sagen, daß es die Experimente nicht mehr mag und reuig wieder zum alten Theater geht? Soll also doch der alte Scribe recht behalten?

Erinnern wir uns. Es ist jetzt gerade zehn Jahre Jahre her, daß Antoine begann. Antoine, das waren alle jungen Leute. Antoine, das war die Revolte gegen das alte Theater, das war, wie Mendès einmal geschrieben hat, le renoncement aux complications qui, jadis, parurent ingenieuses, aux préparations sournoises, aux petites adresses, aux menues malices, en un mot, aux ficelles gloire de l'homme de théâtre. Weg mit den Taschenspielereien der Convention, weg mit der Routine, weg mit toute cette prestidigitation théâtrale, wir wollen das Leben auf die Bühne tragen, wir wollen Menschen sehen, das Leben so, wie es ist, Menschen von der Straße! Damals schrieb Jean Jullien in seinem Théâtre Vivant: „Une pièce est une tranche de vie mise sur la scène avec art." Das wurde die Parole: une tranche de vie. Die Alten erwiderten: Une tranche de vie, ohne ficelles, aber das ist unmöglich, das wird niemals ein Stück geben, ein wirkliches „Stück" für das

Theater! Aber die Neuen riefen: Wir wollen ja gar keine Stücke mehr — das, was ihr „Stücke“ nennt, diese mühsam arrangirten Sachen; wir wollen die Wahrheit und das Leben! Es wurden denn auch keine Stücke, sondern Scenen, Fragmente irgend einer Welt, die freilich das Publicum anfangs verblüfften. Es erholte sich aber bald vom ersten Erstaunen und fand, daß das alles recht curios sei, ohne doch jene Emotionen zu geben, die man nun einmal vom Theater verlangt. Die jungen Leute wurden nachdenklich. Das war doch seltsam, warum wirkte „das Leben“ auf der Bühne nicht, warum hatte die Wahrheit keine Kraft? Sonderbar: es zeigte sich, daß das Wahre, so wie es ist, auf die Bühne gestellt, fremd und unwahr zu werden schien. Auf der Bühne verlangt die Wahrheit einen Zusatz von Unwahrheit, um wahrscheinlich zu werden, fanden sie nach und nach. Also gut, sagten sie, es scheint in der That, daß man die Dinge für das Theater erst eigens „arrangiren“ muß. So wollen wir ein „Arrangement“ suchen, aber ein neues, das sich mit unserem Geschmacke verträgt, nur nicht jenes entsetzliche der alten Convention! Suchen wir eine neue dramatische Form! Wir geben zu, daß das Theater seine besondere Optik hat, aber das kann doch noch nicht heißen, daß es keine andere Form als die von Scribe giebt. Und sie suchten. Sie wollten die „Wahrheit“ mit dem „Theater“ versöhnen. Sie wollten ein „Arrangement“ zwischen der Natur des Autors, der sich nicht verleugnen sollte, und den Anforderungen der Bühne finden. Aber es geschah ihnen, indem sie das suchten und keine Probe

scheuten, daß sie sich immer mehr von jener Wahrheit des Lebens entfernten und immer mehr die Natur des Autors verleugneten und sich immer mehr der alten Convention wieder näherten, bis sie am Ende durch alle Experimente bei demselben „Theater“ angekommen waren, das sie vor zehn Jahren, so laut und so zornig, sich ungestüm lossagend, mit Leidenschaft verlassen hatten. Und da jauchzte ihnen das Publicum zu. Das alte „Theater“ war stärker gewesen als ihre Revolte; sie kehrten wieder in die alte Form von Scribe ein, es ist schließlich bei toute cette prestidigitation théâtrale geblieben. Das ist das Resultat, das zuletzt die dramatischen Experimente der Franzosen in den letzten zehn Jahren ergeben haben.

Werden wir glücklicher sein? Vielleicht haben die Franzosen die Kraft nicht mehr. Aber vielleicht — vielleicht ist es überhaupt nicht möglich, eine neue dramatische Form zu finden. Vielleicht muß, was im Theater wirken will, „Theater“ sein. Vielleicht wird die Erneuerung des Theaters ganz anders geschehen, als wir denken: nicht durch eine neue Form, sondern in der alten Form durch einen neuen Inhalt

Raimund.

(Zur Raimund-Feier im Deutschen Volkstheater am 31. Mai 1898, aus Anlaß der Enthüllung des Raimund-Denkmales von Franz Vogl.)

Unter uns gestehen wir doch ein, daß uns Raimund schon ein bißchen langweilig geworden ist. Wo er sich bemüht, poetisch zu sein, und groß thut, ist er unausstehlich. Aber auch sein Behagen fühlen wir nicht mehr mit. Der Florian, der Valentin — ja, was sind sie denn? Lakaien, und durch sie wird die Gesinnung des Lakaien verherrlicht, wie denn bei ihm immer der Schluß ist, daß wir zu Hause bleiben, uns nicht ins Leben hinaustrauen, sondern lieber still irgendwo anlehnen sollen. Eine wahre Angst hat er vor dem Leben. An der That sieht er nur das Gefährliche; das Große, das Glänzende gilt ihm nichts. Da wird nirgends der Mensch gepriesen, sondern der Unterthan; er sieht die Welt von unten an und lehrt uns, daß wir unten bleiben sollen. Da ist sie freilich traurig, wenn man sich nicht zumuthet, in ihr zu wirken! Wir aber warten heute auf einen Dichter, der uns zum Leben anfeuern, schallend ins Getümmel der Thätigen rufen und das Glück der Wagenden fühlen lassen soll und wir sind des Goetheischen eingedenk, „daß der eigentliche Dichter die Herrlichkeit der Welt in sich aufzunehmen berufen ist und deshalb immer eher zu loben als zu tadeln geneigt sein wird." Raimund fürchtet sich vor dem Leben; unser Dichter ist der, von dem

wir Muth und Lust zum Leben bekommen sollen. Wie groß steht Nestroy neben ihm da, dieser Erzschelm, aber ein Weiser an Weltübersicht! Wie rein nimmt sich neben seiner trüben, thöricht bedrückten Melancholie das edle, heiter aufblickende Wesen unseres Stifter aus! Was haben wir denn also an Raimund? Warum sind wir ihm treu? Warum können wir doch nicht aufhören, ihn zu lieben? Man frage nur einen Wiener: er mag sich langweilen, er wird empfinden, daß wir anders geworden sind, aber es ist halt doch unser Raimund! Vielleicht gerade, weil er das ist, was wir nicht mehr sein wollen nicht mehr sein dürfen. Er drückt aus, was wir von uns abgethan haben: das alte Oesterreich mit seinen furchtsamen und ergebensten Menschen, die alle wie der arme Spielmann waren, „dem Gott zwei linke Hände gegeben hatte.“ Wir spüren: das ist unser Wert, daß wir uns davon frei gemacht haben und losgekommen sind. Aber seit wir frei sind und uns sicher fühlen, dürfen wir es lieben und gern blicken wir hin und sehen unseren Weg ab, den langen Weg.

Dies läßt uns Raimund empfinden und das hat Herr Vogl durch sein Denkmal auf gute Art ausgedrückt. Hier sitzt der arme Schwärmer mit schwerem Gemüth auf einer Bank, abseits vom Leben, die Phantasie tritt zu ihm herab und soll ihn trösten. Abseits vom Leben — und eine Himmlische soll ihn trösten! Ohne viel Kunst, aber rührend ist das dargestellt, so rührend, daß wir wohl mit dem Armen mitleiden, dem es kein Glück war, unter den Menschen zu wirken, und der doch auch sich selber nicht genug gewesen ist. Kommt der Wiener

jetzt da vorbei, wenn er abends von der Arbeit geht, dann wird er die ängstliche Gestalt betrachten und mit einem stillen Lächeln an die gute und hilflose Zeit der Väter denken. Aber dann tritt er weg und schaut auf, da glänzt hinter dem Stein das fröhliche Haus der Gegenwart: da weiß er, daß wir anders geworden sind, wir brauchen die Himmlischen nicht mehr, wir lieben die Erde, wir sitzen nicht abseits, wir strecken die Hände nach dem Leben aus! Und er wendet sich und geht weiter, getrost und bereit, immer weiter.

Am Abend vor der Enthüllung ist im Deutschen Volkstheater ein schönes Fest gewesen. Es begann mit einem Act von Karlweis, „In Gutenstein“, der auf eine feine und freie Weise, das Lobreden vermeidend, die liebe Figur des Dichters, wie sie sich in der Erinnerung verklärt, ruhig und mit Macht erscheinen läßt. Scenen aus dem „Diamant des Geisterkönigs“, dem „Bauer als Millionär“, dem „Menschenfeind“ und dem „Verschwender“ folgten. Das Ereigniß des Abends ist Girardi gewesen, den wir nun endlich im Volkstheater haben; wir wollen ihn festhalten. Welch ein Künstler! Wir glauben ihn seit Jahren zu kennen und immer ist er wieder neu, der Unerschöpfliche, Unergründliche! Mit einem Blick, durch ein Wort thut er das ganze Schicksal der Menschheit auf. Beim „Aschenlied“ sind unsere ungeduldigen und nervösen Leute wie in der Kirche gesessen. Und wie er das „Hobellied“ aus dem Herzen unseres österreichischen Wesens spricht! Welch ein Künstler! Seinesgleichen hat die deutsche Bühne nicht mehr.

Anderes.

Der Buckelhans.

(„Jean Mayeux", Mimodrama in drei Akten von Blanchard de la Bretesche, Musik von Chrales Tony. Zum ersten Mal aufgeführt im Theater in der Josefstadt am 11. November 1894.)

Der gute alte Herr von Banville ging gern mit jungen, schönen und andächtig hörenden Freunden unter den Platanen des Luxembourg, wenn die Sonne schien, oder durch seinen Garten in der rue de l'Eperon, wo blaue Camelien blühten. Er ging ein bischen wunderlich, zappelig, unstet, wie hinten an einer heimlichen Schnur gezogen, als ob er doch eigentlich gar kein Mensch, sondern eine verrückte kleine Marionette wäre, und ermüdete nicht, mit einem listigen, zimperlichen und piepsenden Stimmchen von seinem geliebten Paris zu erzählen, jenem phantastischen uud „absolut übernatürlichen" Paris, dem alten Paris des Balzac. Das pries er unendlich und kleidete sein Lob in die buntesten Adjective, in die reichsten, üppigsten Vergleiche, bis es wie ein arabisches Märchen funkelte und gleich vor dem Könige Salomon hätte tanzen können. Aber die hellsten Sterne, die besten Perlen, das edelste Geschmeide seiner unversieglichen Rede wußte er stets den Erinnerungen an die Pantomime der romantischen Zeit

zu geben, an jenes spectacle idéal par excellence, das jetzt lange leider vergessen und verkannt, und wie Raketen prasselten seine Sätze, wenn sie vom Theater der „Funambules“ sprachen, wo einst Debureau und Legrand, seine Lieblinge, mimten. Das war, auf dem Boulevard du Temple, eine Bühne für das Volk, man zahlte vier Sous, es gab nur Pantomimen; und Arbeiter, Recruten, Buben, auch Strolche, Mägde und Dirnen saßen da, ungewaschen, geflickt und barfuß, aßen Würste und Aepfel und jauchzten, während vor ihren verzauberten Blicken die schönsten Träume mit den schönsten Feen geschahen, unter Klängen von Gluck, den sechs Musikanten zerkratzten; aber da saßen auch ernste Poeten mit ihren heiteren Musen; und auch Schwärmer, Damen, Kenner saßen da und wer nur irgend in allen Ständen das Schöne liebend verehrte; und alle waren selig und alle schwelgten und alle verzückten sich, weil sie hier an das garstige Leben nicht mehr zu denken brauchten, sondern glücklich lauschen durften, wie Colombine vor dem Pierrot floh, alles um vier Sous.

Der gute alte Herr von Banville hatte noch die Freude, daß nach dreißig Jahren die Pantomime wieder Mode wurde. Es geschah 1888 im cercle funambulesque. Das ist ein Verein von Raffinierten, wo Künstler und Kenner, die, ein bißchen müde, satt und gegen die üblichen Reize schon stumpf, neue, ungemeine, heftigere Würzen versuchen. Da wurden Pantomimen von Paul Marguerite und Raoul de Najac gespielt und diese Blasierten, die sonst kein Witz

der Virtuosen mehr traf, begeisterten sich unsäglich. Das ermuthigte Unternehmer, sie auch auf öffentliche Bühnen zu bringen, und siehe, die Menge bestätigte das Urtheil der Kenner. Alle gefielen und eine, die vom „verlorenen Sohn“, machte die Runde um die Welt.

Der gute alte Herr von Banville hätte sich in der Josefstadt Sonntag Nachmittag riesig gefreut. Da saßen Kinder mit staunenden Augen und verdutzten Näschen und feine, flinke, liebe Ballerinen und sonntäglich auf den Glanz gebrachte Bürger und jene Mädchen, die man wie Blumen sich ins Leben flicht, und Jünglinge, die dichten. Und es wurde die Pantomime vom „Buckelhans“ trefflich gespielt. Und die Kinder und die Ballerinen und die Bürger und die Mädchen und die Dichter sogar, die doch kritisch und nicht leicht zufrieden sind, klatschten und schrieen und jubelten närrisch. Und ein inniger Duft von süßer Freude flatterte durch das zierliche Haus wie aus Jasmin von Ispahan und asiatischen Rosen.

* * *

Das ist doch seltsam und man darf staunen. Es ist heute wie vor dreißig Jahren und es ist hier wie dort: Pantomimen können, was sonst auch den feinsten Listen der anderen Künste nicht gelingen will. Sie wirken auf die Kenner wie auf die Menge. Sie zwingen den verwöhnten wie den gemeinen Geschmack. Sie haben Macht über alle. Wie soll man sich dies Wunder deuten?

Pantomimen sind Dramen ohne Worte. Sie haben sonst alle dramatischen Mittel. Nur die Sprache fehlt ihnen. Um diese sind sie ärmer. Dennoch wirken sie mehr. Müßte man also nicht fast denken, daß die Sprache heute, statt eine Hilfe, etwa gar ein Hinderniß der dramatischen Wirkung ist? Aber warum? Wie will man es erklären? Das sind die Fragen, die die Pantomime stellt.

Dramen fordern, daß der Hörer sich in sie versetzen soll. Anders ist ihnen Wirkung nicht möglich. Der Hörer muß getrieben werden, die Handlung an seinem eigenen Leibe, an seiner eigenen Seele und sich selber als ihren Helden zu fühlen. Sonst bleibt es ein Vergnügen der Sinne, das in das Gemüth nicht dringen kann. Was man dramatische Mittel nennt, sind immer nur Mittel, den Hörer in diesen Wahn zu bringen, bis er endlich den Helden von sich nicht mehr trennen kann. Wenn die Sprache diesen Glauben fördert, wird sie eine Hilfe, wenn sie ihn stört, wird sie ein Hinderniß der dramatischen Wirkung sein. Es ist nun klar, daß sie ihn ungemein fördern kann, wenn sie genau die Worte bringt, die der Hörer in der nämlichen Handlung sagen würde und sich unten heimlich schon selber sagt. Aber es ist auch klar, daß sie ihn stören muß, wenn sie andere Worte bringt, als der Hörer in der nämlichen Handlung sagen würde und sich unten heimlich schon selber sagt. Und es ist endlich klar, daß es heute keine Worte giebt, die jeder Hörer in der nämlichen Handlung sagen würde und sich unten heimlich schon selber sagt, weil jeder Hörer

anders als der Nachbar ist und die Galerie, wie sie anders denkt, fühlt und lebt, auch anders spricht als das Parterre. Wenn eine Classe nur im Theater sitzt, einig, fest und gleich im Denken, Fühlen und Reden, da ist die Sprache eine dramatische Hilfe; wenn die Hörer im Denken, Fühlen und Reden sich trennen, da thut das Drama gut, wieder Pantomime zu werden.

Die Bühne stellt etwa Liebe dar. Im Parterre sitzen Bürger. Auf der Galerie sitzen Arbeiter. Was soll nun geschehen? Wie soll die Liebe sprechen? Bürger drücken Liebe anders als Arbeiter aus. Drückt die Bühne sich bürgerlich aus, so können die Arbeiter sich nicht mehr in die Handlung versetzen. Und umgekehrt. Oder man nehme selbst ein Theater, wo nur Bürger sind. Sie gleichen sich doch nicht an Bildung. Der eine ist an Schiller erwachsen. Der andere kommt von Baudelaire. Schiller drückt Liebe anders als Baudelaire aus. Drückt die Bühne sie schillerisch aus, so können die Decadenten sich nicht mehr in die Handlung versetzen. Und umgekehrt. Was soll die Bühne also thun? Sie kann sich nicht anders helfen, als indem sie keine Worte, sondern nur die Gesten der Liebe bringt, wo jeder Hörer dann seinen Text aus Eigenem geben mag, der Bürger wie der Arbeiter, der von Schiller wie der von Baudelaire.

Und noch mehr. Der Hörer soll sich in die Handlung versetzen. Es genügt nicht, daß er sich in die Handlung versetzen kann. Es ist nothwendig, daß er sich in die Handlung versetzen muß. Das Drama braucht ein Element, das ihn in sie drängt. Er muß gewaltsam in das Spiel gezogen werden. Das geschah

früher durch die Mängel der Bühne, die damals zwar die Worte und die Gesten der Handlung, aber doch ihre Welt nicht gab, indem sie diese erst gar bloß auf eine Tafel schrieb (Wald, Markt, Schloß), später höchstens durch unzulängliche Gemälde andeuten ließ. Sie waren Appelle an die Imagination der Hörer, gleich thätig zu werden, zu ergänzen, mitzuwirken. Aber seit die Mittel von heute Darstellungen erlauben, die nicht erst die Imagination der Hörer brauchen, sondern aus eigener Kraft vollkommene Täuschungen geben, fehlen Stöße, die die Einbildung treiben und bewegen könnten. Der Hörer sieht jetzt Dramen zu, wie man vom Fenster Scenen auf der Straße zusieht, mit der angenehmen Sicherheit, von ihnen geschieden und unbekümmert zu sein, und wird selber nie in das Spiel gezogen. Das ist es, was die modernen Dramen jetzt versäumen. Das ist es, was nur Pantomimen jetzt können, die den Hörer zwingen, sich selber den Text zu machen, und so gleich dramatisch betheiligen.

* *
*

Es giebt bessere Pantomimen als diese vom „Buckelhans“: sie hat weder die holde und selige Lust der romantischen noch die lugubre Wuth der modernen. Aber man kann nicht leicht eine besser spielen, als sie es in der Josefstadt wurde. Man hat mir neulich gesagt, als ich über die Pflichten der Regie schrieb: das ist ja sehr hübsch, aber es giebt keinen Menschen, der das leisten könnte. Man gehe in diese Vorstellung

und man wird anders reden. Man wird da sehen, daß meine Regie kein Traum ist.

Muster machen empfindlich. Man möchte dann immer noch mehr. Man möchte sie vollkommen haben und merkt Fehler, die sonst nicht stören. So will ich nicht verschweigen, daß im letzten Acte einige Tänzerinnen ein bischen hübscher sein könnten oder eigentlich ein bischen weniger häßlich. Das ist nicht ein frivoler Wunsch der Sinne, sondern eine Forderung, die das Wesen solcher Tänze stellt, weil sie sonst ihr Amt verfehlen.

Es ist das Wesen solcher Tänze, daß sie uns helfen sollen, uns ein Ideal vom weiblichen Körper zu bilden. Jules Lemaître hat es einmal gut ausgedrückt: Le véritable objet, avoué ou non, de cette sorte de divertissement, c'est l'exhibition savante, enveloppée et discrète, du glorieux corps feminin . . . . . de tous ces corps, qui se meuvent parallèlement, une image moyenne se dégage, qui doit nécessairement approcher de la perfection." Was weder dem Leben noch je der Malerei gelang, die Idee des schönen Weibes und der weiblichen Schönheit absolut zu gestalten, vermögen bewegliche Massen rhythmisch verschlungener Mädchen, indem sie unsere Gehirne anstiften, das Zufällige zu vergessen und nur das Wesentliche ihrer Körper zu behalten; diese platonische Verrichtung ist das Amt der Ballette. Es wird durch jede Häßlichkeit gestört, die uns aus dem Abstracten wieder in die Mängel des Sinnlichen stürzt. Und darum meint Lemaître: Bref, il ne faut, dans un ballet, ni boules ni échalas. Und darum meine ich: die

Josefstadt sollte boules und échalas unter den Tänzerinnen vermeiden, Fäßchen und Hopfenstangen.

„Die Ueberzähligen“.

(Ein Stück aus dem Volksleben in vier Acten von Margarethe Langkammer. Zum ersten Male aufgeführt im Raimundtheater am 16. Januar 1895.)

Grillparzer erzählt einmal aus seiner Kindheit: „Wenig später fiel mir eine uralte Uebersetzung des Quintus Curtius in die Hände und . . . dann gerieth ich auf Heiligen- und Wundergeschichten des Pater Kochem, welche sich in meinem Kopfe mit dem macedonischen Helden sehr gut vertrugen, nur daß die Thaten dieser letzteren mir keinen Wunsch zur Nacheiferung erweckten, indeß ich glaubte, die Leiden und Qualen der Märtyrer ebenso gut erdulden zu können als jene Glaubensmänner.“ So war der Knabe schon, so blieb der Mann: zum Heiligen eher als zum Helden tüchtig, bereit zu leiden, unfähig zu thun, ein Dulder, kein Thäter, der rechte Oesterreicher. Er fühlte seine Kraft gering und fürchtete das Leben und immer ging es ihm wie seinem „armen Spielmann,“ dem „Gott zwei linke Hände gegeben hatte.“ Er war keiner Handlung gewachsen, hatte nicht die Kraft, den Dingen zu gebieten, und darum scheute er die Menschen und wie

eine Pflanze, freundlich gehegt, still vor sich hin zu verblühen schien ihm das Glück und jeder Drang zu Thaten schien ihm Sünde. Wie sein Rustan sagt:

„Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel:
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel“ —

das war ihm der Schluß der Erfahrungen: es ist nicht gut, unter den Menschen, in der Welt zu sein; das Leben macht schlecht; nur wer allein ist, kann glücklich und rein sein. So fühlte auch Stifter das Leben. Er läßt seine Leute gern nur so vegetieren. Sie wohnen, wie der „Hagestolz“, in Klausen hinter den Menschen, oder sie geigen den ganzen Tag einsam für sich, wie der gute Herr Tiburius, der nur darauf sah, daß „die Dinge, die er spielte, nicht zu schwierig seien, weil er dann nicht unbeirrt fortgeigen konnte,“ oder sie kramen in alten Truhen nach den „Mappen des Urgroßvaters,“ um Betrachtungen über Abenteuer unthätig zu vernehmen. Sie halten sich vom Handeln unter den Menschen fern und möchten lieber wie am anderen Ufer sein, die Dinge von drüben schauen, neugierig, wie bunt und prächtig es zugeht, aber doch froh, daß der Tumult und Taumel nicht zu ihnen über den Strom kann. Auch Saar hat so einen gezeichnet, den armen Faust Bacher in „Tambi,“ der schon als Bube, wenn die anderen Schüler schwärmten, Soldaten oder Kaufleute zu werden, immer nur „das stille, gleichmäßige Dasein eines einfachen Schreibers“ sich wünschte, der das Leben an den Scheiben draußen vorübergleiten

sieht, sicher hinter seinem Pulte. Allen diesen empfindlichen und vor jeder rauhen Geste gleich verschüchterten Menschen der österreichischen Literatur ist es wesentlich, daß sie die Kraft nicht haben, das Leben zu bestimmen; sie können es nicht bewältigen. Es ist anders als sie und ist größer. Sie sind alle wie jener Paul von Richard Beer-Hofmann, dem „seine Freunde scherzend aufgebracht hatten, er habe ein Mädchen verlassen, nur weil sie zu einer englischen Straßentoilette einen Spitzenschirm getragen habe:“ sie sind immer gleich böse auf das Leben, wie es in einem Punkte nur von ihrem Traum weicht, und, statt ihren Traum in das Leben zu setzen, ziehen sie sich aus ihm gekränkt zurück, ohne Muth und Trotz, weil sie sich die Macht nicht zutrauen, es ihren Wünschen zu zwingen, unfähig zum Thun, ja zum Genießen selbst, wie es bei Schnitzler einmal heißt:

„Das hat uns feine Gaumen oft verdrossen,
Das schon der Schaum, der just den Rand bedeckt,
Uns nach dem Trank im Becher selber schmeckt:
Wir schlürfen nur — und haben schon genossen.“

Feine Gaumen und keine Fäuste — so sind sie, keiner That, keinem Glücke gewachsen und alle müßten mit dem Andrea des Loris rufen: „O, wie ich sie beneide um ihr Wollen!“ Sie wollen nichts, sie können höchstens wünschen und auf der lauten Straße der That wird ihnen immer gleich bange, unter die Räder zu kommen, und sie drücken sich an die Mauer und keiner wagt, den tollen Rossen des Lebens in die Zügel zu springen und sie zu bändigen, bis sie bebend und dampfend und triefend gehorchen würden.

Dieses österreichische Gefühl, mit dem Leben nicht fertig zu werden, zu klein zu sein und es um Schonung zu bitten, ist das Thema, das das neue Werk der Frau Margarethe Langkammer hat. Es stellt dieses Gefühl in seinem besten Zustande dar, holt alle Gestalten aus ihm und weiß sie in eine höchst dramatische und theatralische Bewegung zu bringen. So ist es mehr als nur ein gutes und kräftiges Stück: es ist das Trauerspiel der alten Wiener, ein Trauerspiel von uns allen.

Ich bewundere an ihm, wie es den Zustand trifft, der seinem Gefühle gebürt. Es giebt Naturen, die dieses Gefühl in allen Zuständen haben, wie weich und milde sie auch seien. Und es giebt Zustände, wo alle Naturen dieses Gefühl haben, wie tapfer und kräftig sie auch seien. Jener Herr Tiburius wäre auch auf einem Throne kein Held; aber in den Verhältnissen der Familie Ristl würde auch ein Held höchstens nur ein Herr Tiburius. Es war nun von einer ungemeinen Feinheit, Leute, die untüchtig sind, in Zuständen zu zeigen, die untüchtig machen. Es werden hier nicht nur Menschen gebracht, die den Dingen nicht gewachsen sind, sondern sie werden unter Dinge gebracht, welchen den Menschen nicht gewachsen sind; und so wird ein natürliches Gefühl von immer in seine sociale Erscheinung von heute gebracht.

Dann bewundere ich seine Fülle. Alle Möglichkeiten jenes Gefühles kommen in ihren Gestalten. Wie kann man sich zum Leben verhalten, wenn es größer ist? Alle Antworten auf diese Frage sind hier. Man stolpert nur so dahin und weiß nichts und läßt sich

von den Dingen puffen und muß weinen und muß lachen, weil alles so traurig und doch alles so dumm ist: das ist die Dori, dieser gute „Patsch“, der sogar für das Kloster nicht weltlich genug ist. Oder man wimmert und flennt, weil man sich so gut und die Leute so schlecht und alles gegen sich verschworen fühlt: das ist die immer raunzende Bertha. Oder man ergiebt sich dumpf und denkt nicht und leidet alles und dankt noch schön und ist wie ein geduldiges Thier — das ist Carl. Oder man wird ein Träumer, Schwärmer und Phantast, der in goldenen Wünschen schwelgt — das ist Felix. Oder man wird zum Bösen getrieben, wie Albert und Heinrich: denn wenn diese Untüchtigen und Schwachen sich gewaltsam und wider ihre Natur zum Handeln zwingen, gleiten sie leicht aus und da doch in ihnen die Harmonie von Sein und Thun gestört ist, carikiren sie die That zum Verbrechen; man denke nur wieder an Rustan, der auch „des Aeußeren Schimmer mit des Inneren Wert bezahlt“.

Ich bewundere endlich die sehr dramatische und theatralische Handlung, die aus dem im Grunde so lyrischen Thema gezogen wird. Die ganz gescheiten Leute werden freilich von ihr sagen, daß sie mehr als dramatisch, daß sie schon melodramatisch ist; Glocken und Schüsse sind ihnen unangenehm. Aber sie sollten doch nicht vergessen, daß eben das Leben, gerade wo es am tiefsten und am mächtigsten ist, alle Feinheiten läßt und sich höchst colportageromantisch geberdet: es kommt nur darauf an, hinter den rohen Gesten die große Seele der Natur zu spüren, was allein die

Ohnets und die Dichter trennt. Man hat ja ähnliches gegen Anzengruber gesagt. Man könnte es tausend Mal gegen Shakespeare sagen. Immer, wenn wir in die ewige Miene des Schicksals schauen, werden wir die Pflästerchen und Schminken der Feuilletonisten vermissen.

Nein, diese Anfechtungen sind nichtig. Ich weiß nur eine, die gelten darf. Im Hamlet kommt zuletzt der Fortinbras —

„Ich habe alte Recht' an dieses Reich,
Die auszusprechen mich mein Vortheil heißt —"

und so einen Fortinbras hätte ich hier gewünscht. Ich hätte gewünscht, aus dieser bangen Gegenwart am Ende in heitere Verheißungen schauen zu dürfen, nicht bloß von ihnen reden zu hören. Das Stück drückt die Generation vor uns aus, jenes alte Oesterreich, das wir begraben wollen; da hätte ich an seiner Seite einen starken Helden der Generation nach uns gewünscht, des neuen Oesterreich, das wir rufen. Einen von diesen harten Jünglingen, die jetzt überall noch draußen stehen, aber schon pochen, ruhige Eroberer, welche die Hand nach der That strecken und über alle Dinge mit guten Handlungen gebieten werden, hätte ich gerne am Ausgange des Stückes lächelnd warten gesehen, damit es noch deutlicher und vernehmlicher würde, was sein Wesen ist: eine große Lection von Energie.

Dem Raimundtheater gelang es nicht, den Sinn des Werkes, die Absichten der Scenen, die Werte der Rollen auch nur anzudeuten. Das Streben des Directors ist ja gewiß löblich. Aber er muthet dabei seinen

Kräften mehr zu, als sie können. Man sollte das Deutsche Volkstheater ermuthigen, die Rechte, die es auf das Stück zu haben glaubt, nicht fallen zu lassen, sondern eifrig zu verfolgen. Mit Martinelli als Ristl, Tyrolt als Nowalski, Nhil als Heinrich, Kutschera als Felix und Giampietro als Albert würde man es erst sehen, wie es ist, während man da draußen jetzt seine Linien kaum wie hinter einem schweren Schleier ahnen kann.

Marionetten.

Wir haben jetzt ein Theater, das Schauspieler besuchen sollten: sie können da, ja alle Künstler können da lernen. Das ist das Theater der Marionetten in diesem so bunten, so zierlichen Wiener Venedig. Puppen, an Fäden gezogen, führen da ein Drama auf, eine Art höchst romantischer Oper, wo ein Tyrann eine Braut raubt, mit seinen schlimmen Lüsten quält, aber doch der treuen Seele nicht Herr werden kann, die schließlich, wie es der Jugend und Geduld gebürt, glücklich gerettet, mit ihrem Prinzen vereint und in einer sehr feierlichen Gondel zur Ehe geführt wird. Das stellen ungemein niedliche, geputzte Figuren an Drähten, bald tanzend, bald agierend, jetzt munter, jetzt erzürnt, immer aufs Schicklichste bewegt, mit einer so subtilen Grazie, in so

edlen Linien, so schamhaft schön dar, wie man es noch nicht gesehen hat. Man wird ergötzt, ist gerührt, das Auge schwelgt, die Seele schwillt und wer es nicht versäumt, ein wenig nachzudenken, nimmt von ihnen leicht allerhand Lehren und Gesetze der Kunst mit.

Man kann sich nicht genug wundern, wie schön und mächtig die Gesten dieser Marionetten sind. Der Despot drückt seine Wuth in untadelhaft klassischen Geberden aus und, wenn die Krieger auf die Bühne ziehen, glaubt man das Gemälde einer antiken Vase zu sehen. Keine Braut kann Scham und Huld inniger und keuscher äußern; wie sie sich vor dem Prinzen neigt, an ihn schmiegt, das ist von einer himmlischen Milde. Die Tänze gar, die Windungen und Sprünge der Chöre haben eine Gnade und Bravour, die sich nicht schildern läßt. Man sinnt und staunt, keinen Schauspieler zu wissen, der sich mit ihnen messen dürfte. Es mag Schauspieler geben, die an Kraft den Marionetten gleichen, nicht weniger fähig, Leidenschaften auszudrücken; aber dann ist es auf Kosten der Schönheit. Es mag andere geben, die ihnen an Schönheit gleichen, nicht weniger geschickt, durch ihre Linien zu gefallen; aber dann ist es auf Kosten der Kraft. So kräftig schön und von so schöner Kraft sind die Geberden der Schauspieler nie; immer sagen Marionetten mehr, indem sie es edler sagen. Das hat schon Heinrich von Kleist bemerkt, der behauptete, „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmuth enthalten sein könne als in dem Bau des menschlichen Körpers und daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann

darin auch nur zu erreichen; nur ein Gott könne sich auf diesem Felde mit der Materie messen und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinandergriffen"; und er hat auch die Ursache erkannt, gar wohl wissend, „welche Unordnungen in der natürlichen Grazie der Menschen das Bewußtsein anrichte". Es ist in der That der Zauber der Marionetten, daß sie unbewußt sind: sie folgen der Schwere und die Anmuth der Natur wird durch keinen Gedanken verstört. Der denkende Mensch hat die Unschuld der Geberden verloren: indem sie dem Leibe folgen wollen, sollen sie doch auch dem Geiste folgen und nun hemmt diese Kraft jene, keine kann die andere bewältigen, ihre Spuren verwischen und trüben sich. So nimmt der Verstand nur, ohne zu geben. Kein Künstler hat je eine Linie ersonnen, die sich mit den Geberden der Hunde oder Pferde an Schönheit vergleichen dürfte. Der Künstler, der alle Gedanken so zum Schweigen brächte, bis die Instincte allein gebieterisch walten würden, wäre vollkommen.

Schauspieler können daraus entnehmen, daß es falsch ist, schöne Gesten nach Gemälden vor dem Spiegel zu üben und sich nach Regeln zu bewegen. Sie sollen nicht trachten, sich Linien anzugewöhnen, sondern sich jene abzugewöhnen, die ihnen fremd, die nicht in ihrer Natur sind. Im Zorne, in der Liebe, in Extasen, wenn die Gedanken verstummen, ist jeder schön; wer auf sich achtet, nie. Die Unschuld der Geberde nur bezwingt. Das hat schon der gute, alte Riccoboni gewußt, dieser weiseste Lehrer der Schauspielerei, indem er schrieb:

„Wenn man nur auf den Bau eines Menschen Achtung geben wollte, so würde man sehen, daß er niemals leichter und schöner stehen könne, als wenn er auf beiden Füßen, einen nicht weit von dem anderen, ruhet und die Arme und Hände so sinken läßt, wie sie natürlicher Weise nach ihrem Gewicht fallen. Diese Stellung, die Hände auf den Taschen, nennt man in der Tanzkunst die zweite Stellung. Sie ist die einfachste und natürlichste; gleichwohl hat man unendliche Mühe, sie Anfängern im Tanzen üblich zu machen. Es scheint, als ob sich die Natur beständig sich selbst widersetze. Das Vernünfteln, welches nicht allezeit so gar vernünftig ist, sucht beständig die einfachen Schönheiten zu vermeiden."

Maler können daraus entnehmen, daß es falsch ist, ein Modell zu stellen, zu arrangieren, in eine Haltung zu zwingen. Sie bringen es damit nur um seine Schönheit. Kleist erzählt von einem schönen Jüngling, „über dessen Bildung eine wunderbare Anmuth verbreitet war. Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt. Ein Blick, den er in dem Augenblicke, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch' eine Entdeckung er gemacht habe. In der That hatte ich in eben diesem Angenblick dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte, er sähe wohl Geister. Er erröthete

und hob den Fuß zum zweitenmal; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten- und vierten-, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstande, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen. Was sag ich! Die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten. Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblicke an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem Jüngling vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare, unbegreifliche Gewalt schien sich wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Geberden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte." Das ist die Geschichte aller Modelle: die Maler verderben sie, indem sie ihre Schönheit, die im Schlafe wandelt, anrufend erschrecken, thöricht genug, ihnen Posen zu commandieren, statt sie im Atelier herum mit List solange zu treiben, zu necken, zu hetzen, bis sie von selber und ohne es zu merken, in sie kämen.

Endlich können Mütter daraus entnehmen, wie falsch es ist, den Töchtern immer zu predigen, daß sie sich gerade halten sollen. Ein Mädchen, das dressirt wird, sich zu beobachten, sein Betragen zu bedenken, seine Haltung zu lenken, kann keine Anmuth mehr haben. Und daß jetzt alle wie Grenadiere gehen, ist kein Trost.

Noch etwas ist merkwürdig an den Marionetten. Natürlich können diese lieben Puppen, wie flink und geschickt sie sind, doch ihr Gesicht nicht bewegen. Ihre Mienen bleiben starr. Deshalb muß man sich hüten, ihnen einen Ausdruck zu geben. Man soll vielmehr trachten, sie mit leeren und unbedeutenden Zügen zu versehen, die gar nichs sagen. Jede Art von Ausdruck ist zu vermeiden, weil sie immer stören wird. Wollte man der Braut etwa, die im ersten Acte zur Hochzeit geht, ein recht süßes, girrendes Gesicht anmalen, so würde sich das wunderlich mit dem zweiten vertragen, wenn sie da, von Mohren geraubt, in der Macht des Wütherich, bei Gesten der Trauer, ja Verzweiflung, immer noch so bräutlich lächelnd strahlen würde. Man muß also für recht nichtige, unbeschriebene und, goetheisch zu reden, nulle Mienen sorgen, die, wenn sie auch für keine Lage recht, doch zur Noth in jede passen oder sie wenigstens nicht stören, allgemeine, indifferente, unausdrückliche Gesichter. Aber nun kann der Zuschauer eine seltsame Täuschung an sich gewahren: ihm scheinen diese todten und stillen Züge im Verlaufe der Handlung plötzlich lebendig und laut, verändern sich, wechseln mit allen Stimmungen, drücken jede Wandlung der Seele mit Treue aus, regen sich auf, spannen sich ab, flehen, zürnen, klagen und er möchte schwören, daß die Prinzessin, die er eben noch so innig schmachten sah, jetzt wild und ergrimmt auf den Bösewicht blickt. Seine Phantasie zögert nämlich nicht, aus den Geberden immer gleich die Mienen zu ergänzen: wie sie eine geballte Faust gewahrt, fügt sie aus eigenem die finstere Stirne

hinzu und sie kann keine Linie der Demuth am Rücken sehen, ohne gleich auf die Lippen ein Lächeln der Güte zu zaubern. Wir werden also inne, daß es genügt, wenn uns der Künstler nur den Schmerz an einer mächtigen Geberde sehen läßt; die Miene des Schmerzes geben wir dann aus eigenem dazu. Und umgekehrt: wenn uns der Künstler den Schmerz auf der Miene zeigt, kann er den Körper in Ruhe lassen; wir werden ihn von selbst in schmerzliche Bewegung setzen. Nur hüte er sich, den Geberden einen anderen Grad von Schmerz als der Miene zu geben; dann würden wir stocken, zweifeln, die Illusion wäre verstört.

Die Maler wissen das lange und nützen es. Rossetti hat auf dem Titel zu seinen Earlay Italian Poets eine Magd dargestellt, die sanft sich neigend, einen knienden Knaben küßt. Wer sie sah, wird nach der Erinnerung die holdselige Verzückung ihrer Miene preisen. Aber prüfend wird man gewahr, daß diese Verzückung gar nicht in ihrer Miene ist: erst der Beschauer trägt sie aus ihrer verzückten Haltung hinein. Man denke an die „Hoffnung" des Watts, die auch die Erhabenheit, die wir in ihrem Gesichte meinen, nur in der Linie des Rückens hat. Man denke an die „Wasserträgerin" von Becker-Gundahl.

Die Schauspieler mögen ihnen folgen. Sie sollen beherzigen, daß die mächtige Geste nicht erst eine Hilfe der Miene braucht und, wenn das Gesicht spricht, die Geberden schweigen dürfen. Der größten Wirkungen können sie gewiß sein, wenn sie die ganze angesammelte Kraft einer Leidenschaft in die Bewegung, sei es einer

Hand, sei es des Rumpfes, bringen und dabei das Gesicht dem Zuschauer zu entziehen wissen.

*

Auch einen Philosophen könnten die Marionetten auf allerhand Gedanken bringen.

Wenn er sieht, wie schön sie sind, weil sie unbewußt sind, wird er versucht, das aufs Moralische anzuwenden. Diese Puppen, sagt er sich, die nur der Schwere folgen, übertreffen den Menschen, der die Triebe der Natur durch die Absichten des Verstandes beirrt. Der Verstand schadet also der körperlichen Schönheit. Sollte er am Ende auch der seelischen schaden? Sollte, wie die Marionette, die eine Kraft allein treibt, schöner ist als ein Körper, um den zwei Kräfte sich streiten, nicht auch eine Seele schöner sein, die sich ihren Instincten ergiebt, statt sie zu zähmen? Was thut denn schließlich der Verstand? Er vermag nichts als nur die Instincte zu hemmen. Er schwächt sie nicht; er bringt nur ihre Aeußerungen um ihre Kraft. Der Zornige, der sich besinnt, ist deshalb nicht weniger zornig; die Besinnung hält nur die Aeußerungen seines Zornes auf; sie bringt uns nicht um den Zorn, sie bringt nur den Zorn um seine Schönheit. Wer ein ästhetischer Mensch sein will und kein anderes Amt anerkennt als sich schön darzustellen, käme also dazu, auf alle Herrschaft über sich zu verzichten und die Schwere seiner Triebe ungehemmt wirken zu lassen, bis er zur flinken Marionette seiner Leidenschaften würde.

Und so müßte man die herzigen kleinen Puppen ja eigentlich verbieten, weil sie demoralisiren.

Conrad Dreher.

(Als Gast im Theater a. d. Wien, 1. September 1898.)

Es giebt ein Bild von Lenbach, das einen späten Römer darzustellen scheint, so ein Ungethüm von Eroberer und Räuber aus der schlimmen Zeit. Lorbeer liegt auf dem drohenden Schädel, er blickt verächtlich und die heftige, gebieterisch schnaubende Nase, das brutale und gewaltsam sinnliche Kinn mit der tiefen Grube wüster Begierden lassen einen von Glück und Ruhm verrucht gesegneten Banditen vermuthen. Man zweifelt nicht, daß es irgend ein Cäsar von der Straße sein muß, ein wilder Liebling der Soldaten, durch ungestüme Thaten ohne Maß zur Tyrannei gebracht, Held und Rächer aus dem Pöbel. Das Bild heißt denn auch: Triumphator. Aber in der Klammer steht dabei, daß es ein Porträt des bayrischen Hofschauspielers Conrad Dreher ist, des Münchener Komikers.

Auch Stuck hat Dreher gemalt. Das Blatt zeigt ringsherum allerhand Rollen von ihm und in der Mitte ihn selbst, stolz, düster und unheimlich, jäh wie ein Dolch, zornig wie eine Flamme, ins Dämonische, ja Infernale und Diabolische stilisiert, wie Wiertz im

Triomphe du Christ und Baudelaire in den Litaneien den Satan sahen, von einer bethörend bösen und süß verderblichen Schönheit. Um ihn sind Masken und Caricaturen, lächerliche Fratzen dieser Welt, und aus ihnen ragt er mit einer unirdischen Ruhe wie ein Zauberer und Beschwörer unter seinem Spuk hervor.

Das ist nun doch merkwürdig, einen Münchener Komiker so gemalt zu sehen, bald als Cäsar, bald als Teufel. Man ist im ersten Augenblick geneigt, es für einen Witz zu halten. Aber wer die Art seiner Kunst betrachtet und prüft, was denn eigentlich an ihr wirkt, wird gewahr, daß die Maler, indem sie ihn so stilisirten, gerade das Wesentliche seiner komischen Kraft getroffen haben.

Dreher ist einer jener Komiker, die gleich lachen machen, ohne erst was zu thun, bloß indem sie da sind. Er braucht nicht erst Grimassen oder Pointen. Er kommt, sieht sich um und wie er nur zu reden anfängt, lachen schon alle. Er macht keine Witze oder Späße; er macht überhaupt nichts: er schielt nicht, er hinkt nicht, er stottert nicht, er tänzelt nicht, er näselt nicht und was sonst noch die üblichen Behelfe der Lustigmacher sind. Er hat das gar nicht erst nöthig: alle lachen ja schon. Was er zu sagen hat, wird er immer auf die natürlichste und schlichteste Weise sagen, wie brave bayrische Bürger eben reden; wenn er ein Couplet singen soll, bewegt er sich kaum, zwinkert kaum, agiert kaum und doch lachen alle. Seine bloße Gegenwart allein ist schon komisch, weil sie einen unwiderstehlichen Contrast bringt: er spricht wie ein Münchner

Spießer, und sieht aus wie ein römischer Kaiser; einen Mortimer oder Romeo sehen wir sich als Staberl betragen. Das ist es: indem diesen Schädel, der einen Helm oder eine Krone verlangt, Gesten begleiten, die eine Schlafmütze und ein Bierkrügel verlangen, weiß er uns das lustige Elend des ganzen Lebens an das Gemüth zu führen. Es ist genau die Komik von Hengeler, Strathman und T. T. Heine. Diese lieben es, realistisch so zu malen, daß es phantastisch scheint: sie malen eine Köchin mit einem Korporal, aber die Linien seiner Uniform und ihrer Schürze sind heraldisch, geben Arabesken. Das erinnert uns, daß nichts auf der Erde gemein und elend genug ist, um nicht doch auch seine Schönheit zu haben, und daß jede Schönheit, wie rein gedacht und gefühlt sie sei, wenn sie aus dem Gedanken und dem Gefühle ins Wirkliche tritt, ein gewisses Elend, einen gewissen Jammer annehmen muß, eben die vom Leben unzertrennliche Form. „Auch Einer“ von Vischer, der durch die Tücken der Objecte so bedrängte Idealist, der mit allen Systemen, nur mit den kleinen Drangsalen des Tages nicht fertig wird, hat dieselbe Komik. Es scheint die eigentliche Komik der Deutschen zu sein, die, nicht trunken genug, das Klägliche des Daseins wegzuidealisiren, noch nüchtern genug, aller Schönheit zu entsagen, jenen Contrast nicht verwinden können. Keiner von ihnen kommt je darüber hinaus, daß die Beatrice niest und sich schneuzt, und so finden sie im Niesen und Schneuzen der Beatricen das letzte Räthsel und Geheimniß des Lebens. Darum ist Dreher, mit seinem Profile vom Vatican und seinen

Gesten von Schwabing, wohl der deutscheste aller Komiker von heute und seine Freundschaft mit Bismarck hat so vielleicht einen sehr tiefen Sinn.

Er hat aber noch etwas, das sehr deutsch ist: er ist nicht nur komisch, er ist auch fröhlich. Der Spaß liegt nicht nur darin, daß wir einen Mann, den wir uns nach der Energie seiner Züge eigentlich nur in großen Thaten, heroisch beschäftigt denken können, sich jämmerlich mit dem täglichen Elend herumschlagen sehen, sondern, wir haben auch noch die Freude, daß es ihn selber freut. Wir amüsiren uns, indem wir ihm ansehen, wie er sich selbst über sich amüsirt. Seine Augen lachen so herzlich über alles, das ihm in den Verwicklungen der Possen passirt, daß sie die Zuschauer anstecken. Eine unbezwingliche, stille Lustigkeit, wie sie nur noch Mitterwurzer und Girardi haben, funkelt aus ihm, desto listiger und verschmitzter, je toller man es mit ihm und um ihn treibt, und fordert gleichsam das Leben noch muthwillig heraus: Komm nur her und probier's; probier nur deine Kniffe und Ränke: mich kriegst du doch nicht dran! Sonst, ohne diesen munter verwegenen Trotz, hätten wir doch nur ein hämisches und bitteres Vergnügen an ihm, schadenfroh, das es den anderen in dieser tückischen Existenz auch nicht besser geht. Aber so können wir von ihm auch noch den Trost und die Zuversicht holen, daß uns das Leben schließlich ja doch nichts anhaben kann und mit allen Unfällen und Zufällen, Gebrechen und Plagen, Versuchungen und Qualen für einen tapferen und im Gemüthe unangefochtenen Mann nichts als nur ein heiteres

Spiel ist, seine Kräfte zu üben, zu prüfen und zu bewähren. Darum besänftigt seine Kunst, löst allen Aerger und Groll, versöhnt und indem wir kamen, um uns bloß zu belustigen, gehen wir weiser und gerechter fort und kehren mit jenem philosophischen Muthe gegen das Leben zurück, der die eigentliche Absicht der Komödie ist.

Alfred Freiherr v. Berger.

Wenn man den Meldungen der Journale glauben darf, ist es jetzt gewiß, daß Alfred v. Berger Director des Raimundtheaters wird. Schon zum April, wird versichert, will er sein Amt antreten. Es mag also wohl an der Zeit sein, nach einem reinen Bilde seines Wesens zu trachten. Nicht so leicht wird das gelingen: denn jeder sagt anders über ihn aus, er hat Bewunderer, andere verspotten ihn, die Meinungen streiten und die Legende, die von ihm geht, will mit seinen Werken nicht stimmen. Man muß eben alle vernehmen, seinen Ruf anhören und doch auch das Gefühl nicht vergessen, das man etwa selbst aus dem Verkehr mit ihm hat. So wird man ihm noch am ehesten auf die Spur kommen.

Er gilt bei den Leuten als ein dichtender Baron und Redner für Damen. In der That ist es bekannt, daß die Frauen der Finanz und des neueren Adels

für ihn schwärmen. Sie preisen ihn als einen schönen Geist, dem die Worte hold von den Lippen fließen, und verehren seine so distinguirte Art, über ästhetische Fragen zu plaudern. Einen angenehmeren Philosophen für den Salon können sie sich gar nicht denken, er ist als Causeur berühmt und man sieht in ihm den geborenen Rector einer Universität für Töchter. Wenn man das hört, meldet sich in Gedanken gleich die elegante, zierliche, aber doch in unserem Sinne nicht eben seriöse Gestalt des Feministen Caro an und man denkt an Bellac, der in dem heiteren Stücke von Pailleron den Unterricht preciöser Personen so zärtlich besorgt. So reiht sein Ruf den Freiherrn v. Berger in seine Gattung ein, die unsterblich ist: in Paris geht sie jetzt als Graf v. Montesquiou herum, wir haben Alexander v. Warsberg gehabt, für das junge Deutschland hat sie Fürst Pückler geheißen, Dalberg ist so gewesen und schon Molière kennt den ästhetisch tändelnden, süße Madrigale hauchenden Marquis; und so hätte man sich unseren Baron als einen leichten, mit sanfter Hand die Blüthen aller Fragen abpflückenden Plauderer vorzustellen, voll Anmuth, doch ohne Ernst, schon zufrieden, wenn er nur wieder einen seltsamen Gedanken gewunden, ein zwitscherndes Wort im Salon auffliegen lassen und Vergleiche, Sentenzen, Paradoxe zum Bouquet gebunden hat. So wird er von der Wiener Legende geschildert. Hört man ihm jedoch vorlesen zu oder nimmt man ein Feuilleton von ihm her, so wird es einem wunderlich gehen: gerade was sein Ruf verspricht, hält er gar nicht. Man wird sofort gewahr, daß er gar kein

Causeur, gar kein Feuilletonist ist. Auf die Witze, listigen Zierlichkeiten und Verführungen der Form versteht er sich nicht. Es hat keinen Reiz, wie er etwas sagt. Nur was er sagt, kann oft wirken. Und meistens ist es auch das nicht, sondern wenn man gut zuhört, besteht seine ganze Macht darin, einen fühlen und glauben zu lassen, daß er etwas zu sagen hat. Er ist das gerade Gegentheil von einem Causeur. Dieser weiß von der Sache nichts, aber alle Worte laufen ihm wie dressirte Pudel nach, warten ihm auf und machen ihre Künste. Ihm folgen die Worte gar nicht, sie zögern, wenn er sie ruft, und seiner Sache gewiß, scheint er doch immer von aller Hilfe der Form verlassen. Oft, wenn er spricht, wenn er schreibt, wird man das Gefühl nicht los, daß er Großes und Tiefes weiß, aber es leider nicht äußern kann. Er ringt; man sieht es ihm an, wie er sich quält; er scheint von einem Wort zum nächsten mit Angst zu klettern, rutscht immer wieder aus, fällt immer wieder herab, fängt immer wieder an und keucht vor Mühe. Man kann es nicht begreifen, wie er je zum Rufe eines Causeur, eines Feuilletonisten kam.

Andere nennen ihn einen Doctrinär. Directoren, Regisseure, Schauspieler geben gern zu, daß er über das Theater gescheit zu sprechen und zu schreiben weiß. Aber sie sagen: wir haben nichts davon. Sie behaupten, daß keine Theorie dem Theater helfen kann. Den Geschmack der Laien mag sie fördern; den Schaffenden wird sie höchstens stören. Der Liebhaber mag Betrachtungen über die Malerei mit Nutzen lesen; der Maler

soll sich lieber vor ihnen hüten. Es nützt ihm nichts, sich über seine Kunst Gedanken zu machen: ihr Gefühl soll er sich bewahren; aus dem Gefühle seiner Kunst nur, wenn er es rein und unbedenklich walten läßt, kann er wirken. So mag auch das Publicum immerhin über das Theater nachdenken lernen; es kann ja nicht schaden. Aber von der Bühne muß man die Professoren abhalten: den Directoren, den Regisseuren, den Schauspielern würden sie höchstens noch ihre guten Instincte trüben. Wie vor einem Gelehrten der Dramaturgie hat man oft vor ihm gewarnt, und auch das ist er nicht mehr, als er ein Causeur ist. Er denkt nicht daran, das Wesen der Bühne in ein System zu bringen. Er versucht keine Wissenschaft dieser Kunst. Nie ist er Rötschern oder Bulthaupt nachgegangen. Seine Bücher haben keine Methode; was man eine gelehrte Abhandlung nennt, hat er niemals über das Theater geschrieben. Es ist ihm vielmehr eigen, immer dort, wo man nach langen Argumenten nun einen logischen Abschluß befürchten muß, plötzlich abzuschwenken und unvermuthet etwas zu sagen, das gar nicht zu passen scheint, aber aus einem innigen Gefühle des Theatralischen gesprochen ist. Nie wendet er den Verstand des Doctrinärs an die Fragen der Bühne; das schauspielerische Gefühl spricht er immer nur unbedenklich aus.

Also: er heißt ein Causeur und ist es nicht, er heißt ein Doctrinär und ist es nicht. Was ist er dann eigentlich? Und wie kommt es, daß er doch anders scheint? Das ist seltsam. Wer kann diese Widersprüche aufschließen?

Seine Freunde sagen, daß sie es können. Sie sagen: er ist eben kein Dichter, er ist auch kein Redner und er ist schon gar kein Gelehrter: dazu hat ihn die Natur nicht bestimmt; für das Theater, zum Director, zum Regisseur ist er geboren. Er braucht das Theater, um seine Seele auszudrücken, sagen sie, wie etwa ein Maler seine Seele nicht ohne die Mittel der Malerei ausdrücken kann. Ein Mensch, der ein Theater haben muß, um seine Natur zu entfalten, und der kein Theater hat — das erklärt alles: er ist wie ein Raphael mit gebundenen Händen. Was soll der thun? Sein Wesen drängt ihn zur Malerei. Er fühlt, daß er malen muß, Er fühlt, daß er sich nicht anders äußern kann. Er fühlt, daß sein Leben erst einen Sinn haben wird, wenn er malt. Aber er kann nicht malen; die Hände sind ihm gebunden. Wie er sich auch abwenden will, es treibt ihn immer zur Malerei zurück. Wenn er schon nicht malen darf, will er doch ans Malen denken, vom Malen reden. Aber er ist kein Denker, er ist kein Redner. Er ist ja nur ein Maler, und in Gedanken, in Worten kann man nicht malen. Die Gabe, das Malerische ins Gedachte ins Gesprochene zu übersetzen, gerade diese Gabe mußte ihm die Natur ja versagen, da sie doch einen Schaffenden aus ihm machen wollte. Indem er über die Malerei spricht, wird er schlecht sprechen, weil er kein Redner ist, und es wird doch den Leuten merkwürdig nahe zum Herzen gehen, weil er ein Maler ist. Und nun werden andere kommen und werden schließen: wenn man es genau nimmt, sagt er ja eigentlich gar nichts, aber er wirkt doch, also ist

er ein Causeur, denn wer mit Reden, die nichts sagen, doch zu wirken weiß, heißt ein Causeur. Und auch die Maler werden an seinen Reden keine Freude haben. Sie brauchen ihr Gefühl der Malerei, um aus ihm zu schaffen; doch es in Worten auszusprechen, muß ihnen thöricht scheinen. Wozu? Wer es nicht schon hat, kann es durch alle Reden doch nicht kriegen. Sie nützen also nichts, und so wird der arme Raphael von ihnen auch noch ein Doctrinär gescholten. Es giebt nur ein Mittel, das ihm helfen kann: man binde ihm die Hände los.

So sagen seine Freunde. Man versteht, was sie meinen. Sie spielen auf die Tragik vieler Menschen an, die ihr Leben verlieren und die besten Thaten versäumen, weil ihnen der Stoff, den ihr Wesen verlangt, die „ihrer Natur analogen Gegenstände", wie Goethe gern sagt, fehlen. Es ist ihnen versagt, in ihrem unmittelbarem Dialecte vom Herzen zu reden. Sie sind gezwungen, sich immer in fremden Sprachen mitzutheilen: da bleibt das Beste ungesagt, alles wird gröblich, nur so ungefähr können wir sie verstehen. Wir würden sie nicht mehr erkennen, wenn wir sie einmal in ihrem Dialect hören dürften. Und sein Dialect, behaupten nun die Freunde des Freiherrn v. Berger, ist das Theater. Erst auf der Bühne wird er alles sagen können, was er in seinem Wesen hat. Auf dem Katheder, im Feuilleton mußte er sich bisher immer bloß so pantomimisch behelfen. So behaupten seine Freunde.

Ich weiß nicht, ob sie Recht haben. Das kann heute noch niemand wissen. Es ist ja möglich, daß sie sich täuschen lassen; es ist möglich, daß er überhaupt

nichts zu sagen hat, dann kann man ihm eben nicht helfen. Aber viele Anzeichen, ja sein ganzes Leben bestätigen ihre Vermuthung. Immer hat es ihn, wie mit einer magischen Gewalt, zum Theater hingezogen; er hat sich nicht erwehren können; zu mächtig ist dieser Ruf über ihn gewesen. Viele Gaben, die das Amt eines Directors verlangt, sind in seinem Besitz. Er ist literarisch genug, um den schlechten, falschen Launen der Menge nicht nachzugeben; nie wird er aus seinem Theater einen Circus, ein Orpheum machen. Aber er fühlt doch auch das Wesen der Bühne zu groß, zu rein, um sich von Liebhabereien, von ästhetischen Spielen verleiten zu lassen; man darf ruhig sein, daß er Experimente meiden wird. Ein theurer Name, den das deutsche Theater nicht vergessen kann, steht wie ein guter Engel an seiner Seite: bei Förster hat er inscenieren gelernt, in der Burg ist er als Geselle freigesprochen worden; daß er sein Handwerk kann, darf man wohl glauben. Mit Schauspielern hat er lange und innig gelebt, intimer kann man sich mit ihrer Art nicht mehr verbinden: er muß wohl ihre Absonderlichkeiten gut verstehen, er kann sich von ihren Grimassen nicht täuschen lassen. Nie hat das Leben eifriger daran gearbeitet, jemanden zum Director auszubilden. Nichts fehlt ihm. Nur eine Gabe hat er, die einen Director freilich fördern kann, aber es ist auch möglich, daß sie ihm gefährlich wird. Sie darf nicht verschwiegen werden.

Wer ihn kennt und beobachten durfte, unterläßt es nicht, seine diplomatische Begabung zu loben. Es heißt, daß er jeder Intrigue gewachsen ist. Er soll es

verstehen, die unausgesprochenen Motive den Menschen abzusehen und indem er ihnen nachzugeben scheint, weiß er sie auszunützen. Gegner, Concurrenten, falsche Freunde wird er durch schlaue Züge los; bevor sie noch etwas ahnen, müssen sie ihm schon dienen. In der Behandlung der Presse, obstinater Schauspieler und mitredender Gönner soll er ein unvergleichlicher Künstler sein. Das wird ihm gewiß sehr nützen. Aber es ist doch auch eine Gefahr dabei. Kein Director kommt aus, ohne so ein Diplomat zu sein. Aber es kann ihm geschehen, daß er über dem Vergnügen an der Diplomatie, die doch nur dienen soll, sein Amt vergißt, das ja doch noch wichtiger ist. Es kann ihm passieren, so stolz auf seine Intriguen zu werden, daß er gar keine Zeit mehr hat, auch den Director zu zeigen.

Das sind die Gedanken, die jene Meldungen der Journale entbinden. Ich habe sie so hingeschrieben. Große Hoffnungen erwachen; ob er sie halten wird, kann niemand wissen. Gewiß ist, daß seine Ernennung das Raimundtheater heben wird; sein bloßer Name schon stellt es sofort neben das Burgtheater und das Volkstheater hin. Nun wollen wir sehen, ob er auch die Kraft haben wird, es auf dieser Höhe zu behaupten.

Der Zerrissene.

(Posse mit Gesang in drei Acten von Johann Nestroy. Zum ersten Mal im Raimundtheater aufgeführt am 23. Mai 1896.)

Ob denn Nestroy heute eigentlich noch wirkt, wird jetzt oft gefragt. Enthusiasten betheuern, daß er nichts von seiner komischen Gewalt verloren hat, immer jünger wird und unser kritischeres, nachdenklicheres Geschlecht sogar einen geheimen Ernst seiner Spässe vernehmen läßt, den jene treuherzige, naive und genügsame Zeit gar nicht bemerkte. Statt an Wirkung einzubüßen, meinen sie, daß er unter uns, je hastiger und ironischer wir werden, erst recht aufleben und gedeihen wird. Erfahrungen scheinen das zu bestätigen. Niemals hat man ihn in den letzten Jahren vergeblich angerufen. Kennt sich ein Director gar nicht mehr aus, versagen die Hoffnungen und ist keine Novität mehr da, der er vertrauen könnte, so ist es Sitte geworden, Nestroy zu spielen. Der hat noch immer geholfen, das hat sich noch immer verlohnt. Man denke doch, daß sogar das Berliner Deutsche Theater in dieser Saison keinen stärkeren Erfolg als mit dem „Lumpaci-Vagabundus" gehabt hat; nie sind die Kenner mit der Menge einiger gewesen. Sollten die Enthusiasten Recht be-

halten? Ist wirklich die Zeit für Nestroy jetzt erst gekommen?

Zugleich wird man gewahr, daß Raimund auf einmal nichts mehr „macht“. Niemand will es noch zugeben, man hat nicht den Muth. Raimund ist ein Dogma geworden: wer an ihm zweifelt, heißt gleich ein schlechter Wiener. Das mag man nicht riskieren. Sieht man jedoch den Leuten bei seinen Vorstellungen zu, so kann man sich nicht verhehlen, daß er ihnen eigentlich langweilig ist. Sie reden sich ein, sich zu unterhalten, sie kommen ja schon mit dem festen Vorsatze hin. Aber seine Poesie sagt ihnen nichts mehr, seine Witze treffen sie nicht mehr. Wer aufrichtig ist und unbekümmert auf sein Gefühl hört, muß bekennen, daß in dem ganzen Raimund kaum drei, vier Scenen sind, die heute noch wirken: das Wiedersehen des Valentin mit seinem Herrn und die Kinder im „Verschwender“, der Auszug aus der Köhlerhütte im „Alpenkönig und Menschenfeind“ und die Scene der Jugend im „Bauer als Millionär“. Das ist aber auch alles und wir müssen es mit so preciösen, abgeschmackten und albernen Sachen, mit einer so falschen Empfindelei, mit so leeren Declamationen entgelten, daß wir nicht auf die Kosten kommen. Jene Scenen wirken freilich lieb, aber wir können das billiger haben: wir fühlen dasselbe vor einem dünnen alten Spinett, bei jeder Altwiener Tracht oder wenn wir auf alten Gravuren jene so feierlichen Herrschaften mit ihrer umständlichen und rührenden Gravität über das Glacis spazieren sehen. Es muß damals, das lassen uns diese Dinge fühlen,

im engen Leben jener pedantischen und verschnörkelten Leute ganz kleine herzige Stimmungen gegeben haben, die dann verloren wurden. Wir kennen sie nicht mehr, wir sind ihrer unfähig geworden und wir verlangen sie uns jetzt auch gar nicht, was sollten wir denn in unserer anderen Welt mit ihnen thun? Sie sind auch gewiß nichts Großes gewesen, kein theuerer Besitz der Menschheit, das spüren wir. Aber sie rühren uns, weil wir sie nicht mehr haben können. Manchmal möchten wir gern wieder klein sein und mit gefalteten Händen am Ofen sitzen, lauschend, was eine alte Magd erzählt; wie schön haben wir uns damals gefürchtet! Es ist eine liebe Erinnerung. Aber möchten wir deshalb im Ernste wieder Kinder sein? Nein, wir spielen mit solchen Wünschen bloß und es ist wohl auch ein bißchen Eitelkeit dabei: wir reden uns vor, wie schön und lieb es damals gewesen ist, um uns so recht bedauern, aber auch bewundern zu dürfen, wie groß und stark wir seitdem geworden sind. Würden wir unsere Stimmung verfolgen können, so möchte es offenbar werden, daß es gar nicht jene kleinen Dinge von damals sind, die uns rühren, sondern unsere eigene Distanz von ihnen rührt uns. Vor Mitleid mit uns selber werden wir weich: es muß doch schrecklich schwer sein, gar so groß zu sein! Das läßt uns Raimund inne werden; den letzten Schimmer unserer Kindheit hat er aufgefangen, dieses milde und gedämpfte Licht lassen wir in traulichen Stunden gern über uns fließen.

Wenden wir uns nun Nestroy zu, so werden seine Werke ganz anders zu uns reden. Man sagt wohl

von ihm, daß ihm nichts heilig gewesen ist. Deutlicher müßte man sagen, daß er ein ganz neuer Mensch gewesen ist, der nichts von der Vergangenheit in sich hatte. Zärtlich alte Dinge auf den Händen zu tragen, ist seine Sache nicht; mit dem Verstande rennt er alles kritisch an; es muß von guter Jugend sein, sonst hält es seinen Puff nicht aus. Er ist der erste Kopf in der Wiener Geschichte, der vom alten Oesterreich gar nichts mehr hat; draußen steht er, schaut zu und muß lachen. Ganz neue Wesen sieht er sich noch in ganz alten Formen bewegen; das kommt ihm komisch vor. Was die Leute scheinen, das ist gar nicht mehr da; was da ist, hat noch gar keinen Schein. In Costümen laufen alle herum und es freut ihn, sie zu zupfen, bis das Costüm in seinen Händen bleibt. Aber er ist doch noch mehr als nur ein spöttischer Verneiner der Vergangenheit gewesen: er hat in einer Zeit der Erneuerung und Verwandlung aus ganz leisen und behutsamen Anfängen Dinge vernommen, die später erst reif wurden. In diesem Sinne möchte er es wohl verdienen, unser Balzac zu heißen. Wie dieser, hat er zuerst die neuen Elemente der Ordnung gesehen, die unvermerkt eben erst langsam aufzuwachsen begann, und wenn man gesagt hat, daß die ganze Entwicklung der französischen Gesellschaft eigentlich bloß die Consequenzen aus Balzac gezogen und noch immer seitdem nichts hervorgebracht hat, das nicht schon im Balzac stehen würde, so darf man dasselbe für uns von Nestroy behaupten.. Auch er hat Typen gesehen, die es im Leben später erst wurden, hat aus sich erschaffen, was das Leben nach

ihm erst schuf, und die Dinge aufgezeigt, bevor sie noch eigentlich da waren. Auch er hat vorausgeschaut; durch alle Nebel hat er schon die Linien der neuen Zeit erblickt. Er ist gleichsam schneller gewesen als das Leben und oft ist seine Satire ihren Gegenständen vorgegangen.

Dafür ist der „Zerrissene", der jetzt im Raimundtheater, mit Geschmack und Verstand inscenirt, gespielt wird, ein gutes Beispiel. Man kann sich nicht leicht eine modernere Gestalt denken als diesen Herrn von Lips. Man nehme einmal an, das Stück wäre unbekannt und würde anonym heute gegeben, sagen wir im Burgtheater, wohin ja Nestroy früher oder später doch kommen wird, und mit Mitterwurzer als Lips. Nun geht der Vorhang auf, die ersten Scenen sind vorbei und der Hausherr kommt, mit den nämlichen Worten, nur hochdeutsch und in jenen ausgefransten und abgesetzten Sätzen der „modernen" Dialoge:

„Ich hab' vierzehn Anzüg', theils licht und theils dunkel,
Die Frack und die Pantalon, alles von Gunkel,
. . . .
Und doch . . . müßt' ich erklär'n wem den Grund von mein' Schmerz,
So stündet ich da, wie's Madel beim Sterz.
Meiner Seel, 's is a fürchterlich's G'fühl,
Wenn man selber nicht weiß, was man will.

Bald möcht' ich die Welt durchflieg'n, ohne zu rasten,
Bald is mir der Weg z'weit vom Tisch bis zum Kasten,
Bald lad' ich mir Gäst' a paar Dutzend ins Haus,
Und wie s' da sind, so werfet ich s' gern alle 'naus.
Bald ekelt mich 's Leben an, das Grab nur mir g'fallt,
Gleich darauf möcht' ich werd'n über tausend Jahr' alt,

Bald ärg're ich mich d'rüber, daß' Frauenzimmer giebt,
Gleich d'rauf möcht' ich, daß alle in mich wär'n verliebt.
Meiner Seel, 's is a fürchterlich's Gefühl,
Wenn man selber nicht weiß, was man will.

Aha, würden die Leute sagen, schmunzelnd und schon bei den vierzehn Anzügen, theils licht und theils dunkel, nach dem jungen Dichter im Parkette sehend, den sie mit seinen exotischen Hemden und unglaublichen Cravatten gern necken. Aha, das geht auf unsere „Jungen"! Nach der zweiten Strophe würden die Aerzte loben, wie genau da „die männliche Hysterie der Gegenwart" geschildert wird, das Unstete und Launische der Neurastheniker. Sollte das Stück nicht am Ende von Nordau sein? Fängt der Blasirte dann an, über sein „ödes, abgeschmacktes Leben" mit den „faden Alltagsgenüssen" zu klagen, nach Abenteuern lechzend, und ruft er aus: „Für mich ist also keine Hoffnung auf Aufriegelung, auf Impuls", so könnte es keinen Zweifel mehr geben, wer gemeint ist. Ja, bei dem: „Wenn einem kleinen Buben nix fehlt und er ist grantig, so giebt man ihm a paar Pracker und 's is gut — vielleicht helfet das bei mir auch", würde es gewiß an einer stürmischen Demonstration nicht fehlen, an einer moralischen Züchtigung, wie die Zeitungen schreiben würden, die sich diese „Decadenten" und „Sensitiven" im Griensteidl wohl merken werden. Käme dann aber gar noch die Stelle:

Wixer: Du mußt Dich zerstreuen.

Lips: Das is leicht g'sagt, aber mit was?

Wixer: Wir begleiten Dich, geh auf Reisen.

Lips: Um zu sehen, daß es überall gleich fad is.

Stifler: Nein, er meint Naturgenuß, Alpen, Vulcane, Katarakte . . . . .

Lips: Sag mir ein Land, wo ich was Neues sehe, wo der Wasserfall einen andern Brauser, der Waldbach einen andern Murmler, die Wiesenquelle einen andern Schlängler hat, als ich schon hundertmal gesehen und gehört habe. Führ mich auf einen Gletscher mit schwarzem Schnee und glühenden Eiszapfen . . . Segeln wir in einen Welttheil, wo das Waldesgrün lilafarb, wo die Morgenröthe paperlgrün is . . . Laßt mich aus, die Natur kränkelt auch an einer unerträglichen ‚Stereotypität' —“

da würden wir selbst, auf die es geht, die Betroffenen selber, zugeben müssen: ja, das ist echt; der Mann kennt uns! Solche Anwandlungen haben wir oft gespürt, so sind wir in jener Zeit der Sensationen gewesen, ärgerlich über die immer gleiche Natur, unzufrieden mit der einfachen Schönheit der Dinge, nach besonderen Farben, unerhörten Tönen, nie verkosteten Gefühlen lechzend edlere Blumen träumend, wildere Gerüchte suchend, unersättlich. So hat es unsere Maler gelüstet, mit rothen Bäumen, violetten Monden eine elegantere Welt zu beschwören. So sind unsere Musiker begierig, neue Dissonanzen zu erlauschen, der alten Harmonien müde. Und wir hätten die Citate auf der Zunge, aus Huysmans und Oscar Wilde, um die Ansichten des Herrn von Lips zu bestätigen. Ja, müßten wir gestehen: was er da zu seinen Freunden sagt, ist genau dieselbe Theorie

der Décadence wie in A Rebours; nur daß es halt auf wienerisch etwas gemüthlicher klingt.

In vielen Stücken von Nestroy lassen sich solche Stellen finden, die unserer Gegenwart abgelauscht sein könnten. Leicht wäre es, aus ihnen die lustigsten Satiren auf die heutigen Menschen zu ziehen. Freilich müßte man ihnen allerhand abnehmen, das heute nicht mehr wirkt, und sie in unsere Zustände bringen. Ihren lebendigen Gehalt bewährend, sollten wir ihnen die alten Formen abstreifen, dann wären sie unwiderstehlich. Aber dazu müßten wir ja freilich Dramaturgen haben.

Ermete Zacconi.

(Gastspiel im Carltheater vom 10. bis zum 14. April 1897.)

Es ist erst drei, vier Jahre her, daß die Italiener Ermete Zacconi ihren größten Schauspieler nennen. Plötzlich flog sein Ruhm auf, Wunder wurden von ihm erzählt, man stellt ihn dort unten noch über die Duse; Salvini und Rossi sind vergessen. Bei uns ist er zuerst durch einen Artikel bekannt geworden, den Roberto Bracco in der „Zeit“ geschrieben hat. Nun haben wir ihn gesehen. Als er kam, wußten kaum die paar Kenner seinen Namen, am anderen Tag sprach die ganze Stadt von ihm. Als er Mittwoch schloß, wollten die Leute nicht aus dem Theater fort: die Frauen

schwenkten die nassen Tücher, die bleichen Männer die Hüte, immer wollte man seine guten blauen Augen noch einmal schauen, immer noch einmal. Seit dem Debut der Duse haben wir in Wien nichts Aehnliches erlebt. Es war ein Delirium.

Ermete Zacconi ist von kleiner Gestalt, ein bißchen schwer und befangen, ja fast ungeschickt an Alluren, nicht schön, nicht elegant, gewöhnlich im Aussehen und Betragen. Kurze Beine, denen wir nichts Heroisches zutrauen, eine starke harte Nase, die ein starres Profil giebt, etwas Brutales um den Mund — alles glotzt an diesem langsamen und blöden Menschen. Den schönen blauen Augen können wir nicht zumuthen, mehr als Güte, die scheue Güte verprügelter Hunde, und allenfalls noch die tiefe Angst, die brave, doch schwache Menschen vor dem Leben haben, auszudrücken. Die Stimme, unmelodisch, ja monoton, wird in der Leidenschaft heiser und rauh. Nein, sagen wir uns in der ersten Minute, mit diesem defecten Körper kann man kein Schauspieler sein! Mag er die mächtigste Seele haben, was hilft es, wie soll er sie denn äußern? Wie kann er irgend eine Technik annehmen, da ihm doch alle Mittel fehlen, die jede Technik verlangt? Und ohne Glauben, beinahe mitleidig sehen wir ihm zu. Da, auf einmal fangen seine Hände, große derbe Hände mit schweren Fingern, zu reden an, die Kniee stimmen ein, aus diesem plumpen Leib scheinen auf einmal tausend Zungen zu wachsen. Nun wacht auch seine Miene auf. Wie ist das möglich? Immer derselbe ein wenig müde, gleichsam etwas entschuldigende, leise abbittende Blick

der demüthigen blauen Augen, immer dasselbe unveränderliche Profil, eine Maske kann nicht starrer sein — und doch weiß diese stumme Miene jeden inneren Wink zu articulieren? Wie soll das möglich sein? Wie „macht“ er das? Und nun werden wir allmählich gewahr, daß er sich, da ihm zu jeder anderen die Mittel fehlen, seine eigene Technik geschaffen hat, eine ganz neue Technik, die Technik seines defecten Körpers. Da seine Augen, immer gütig und sanft, nichts sagen können, hat er gelernt, mit den Brauen zu sprechen: indem er diese bald hebt, bald senkt, jetzt runzelt, dann wieder beinahe umzubiegen, ja aufzusträuben scheint, daß sie oft wie Schlangen sich winden und züngeln, gelingt es ihm, über jede Art von Zorn oder Schmerz zu gebieten. Seine Nase ist hart, aber er hat gelernt, ihre breiten Flügel so mit seiner Nervosität zu beherrschen, daß er sie blähen, spreizen und einziehen kann, bis von ihnen ein Blitzen und Sprühen über die ganze sonst so unbewegliche Miene kommt. Durch eine solche Volubilität der unteren Lippen kann er auch den schweren, schwülstigen Mund beschleunigen und wenn sein Leib immer stumpf und im Schlafe bleibt, so sind Hände und Füße desto lebendiger und lauter: es scheint oft, daß sie plötzlich untereinander zu murmeln, ja miteinander zu schreien anfangen, jeder Finger sagt seine Meinung, eine ganze Debatte der Nerven lassen seine Hände oft hören. Er spricht, er malt, er ruft, er lacht und weint, ja er horcht mit den Fingern; es sind Finger, die bitten, drohen, entschuldigen, anklagen und vertheidigen können, und immer sieht man ihren Zorn oder Schmerz dann durch

den Arm bis in die Schultern rieseln. Dieselbe Beredsamkeit haben seine Beine: während noch der Partner spricht, anwortet er schon mit den Füßen, durch eine Nervosität der Kniee, durch ein Zucken oder Schlenkern, durch ein leises Wanken im Schritt; die Worte, die er dann sagt, sind nur noch wie ein letztes Echo. Indem er so Organe reden läßt, die wir auf der Bühne noch nicht gehört haben, kommt er zu Wirkungen, die unbeschreiblich sind. Die Menge duckt sich vor seiner Gewalt, man wagt kaum zu athmen und wenn er dann endlich fort ist, schreien die Leute auf wie geängstigte Thiere.

Ermete Zacconi ist der größte Techniker, den ich kenne. Neben seinen Bravouren scheint alles andere kindisch. Es giebt keinen zweiten, der so erzählen kann: scheinbar in der einfachsten Weise der gemeinen Menschen, und doch glauben wir jedes Wort zu sehen! Niemand hat eine so entsetzliche Macht über seinen Körper: wenn er es will, scheinen seine Knochen sich zu biegen, sein Fleisch schrumpft ein, er vermag zu erröthen und zu erblassen. Die Phasen der Paralyse in den „Gespenstern," die Wirkungen des Strychnin im „Bürgerlichen Tod" — niemals ist Grausigeres auf der Bühne gewagt worden! Und es hat doch, das ist das Merkwürdige, es hat doch Leute gegeben (ich muß es von mir selbst gestehen), die dabei unbeweglich blieben, im Innern still. Ich wurde den Gedanken nicht los: unser Baumeister kann ja gewiß nicht ein Zehntel von dem, aber, aber! — Der Baumeister kommt herein, geht zum Souffleur, stellt sich in seiner gelassenen und behaglichen Weise hin, rührt kaum die Hände, blickt ins Publicum, kann nicht

sprechen, weiß meistens den Text nicht einmal und ist froh, wenn er wieder draußen ist, aber wir lachen mit ihm und wir weinen mit ihm und wir sind selig, daß es solche Menschen auf der Erde giebt, die eben doch schön ist! Dies hat mich Zacconi nie empfinden lassen, denn er hat mir seine Seele nicht gezeigt, ich habe immer nur seinen Körper in tausend Künsten gesehen. Hat er denn auch eine Seele? Ich weiß es nicht. Niemand kann es wissen. Fühlt er, wie andere Menschen fühlen, leidet er, wie wir leiden, kann er sich mit uns freuen? Oder macht er nur alles nach? Davon erfahren wir durch seine unheimliche Kunst nichts. Ist er, hätte Goethe gefragt, ist er „eine Natur?" Ich weiß es nicht, Niemand kann es wissen: aus seinen Rollen fühlt man nichts. Aber, haben andere gesagt, das ist eben gerade der echte Schauspieler: selber gar nichts, sondern alles, was die Rolle will; der ideale Affe, wie ihn Nietzsche genannt hat. Sollte das wirklich der vollkommene Schauspieler sein? Nichts aus sich, auf Befehl alles, was man will? Keine Natur zu haben, aber jede anzunehmen, die eine Rolle giebt, ohne Rest, ohne daß etwas Persönliches übrig bleibt — das wäre das Ende dieser Kunst, während es doch in allen anderen Künsten der Anfang ist, selbst etwas zu sein, und dann: dies den anderen mitzutheilen? Nun, heute ist in der Kunst nichts gewiß. Aber wir, wir hier in Wien, sollten uns erinnern, daß uns der Schauspieler immer nur als Mensch gegolten hat. Das ist unsere Tradition: wir achten die Technik, lieben können wir nur den Menschen. Ihr wollen wir nicht untreu werden!

Noch einmal

Ermete Zacconi.

(Als Gast im Carltheater seit dem 20. September.)

Als Zacconi im März das erste Mal zu uns kamen, kannten kaum ein paar Kenner seinen Namen, am anderen Tag sprach die ganze Stadt vor ihm. Sein Abschied in der morte civile ist mir unvergeßlich: die Leute wollten aus dem Theater nicht fort, weinend winkten ihm die Frauen zu, die Männer schwangen schreiend die Hüte, immer mußte er sich in seiner freundlichen, gutmüthigen und ein bißchen linkischen Weise wieder verneigen, es ist ein Delirium gewesen. Seit der Duse hat hier kein Schauspieler so gewirkt.

Mir war dabei seltsam zumuthe: ich konnte zu keinem reinen Gefühl kommen, ich kannte mich nicht aus. Ist er ein bloßer Virtuose, ist er mehr? Ich fand es nicht. Ich saß da und lauschte, aber sein Wesen konnte ich nicht hören. Ich bewunderte ihn, aber ich konnte ihn nicht lieb haben. Man verzeihe das preciöse Wort, aber es sagt genau, wie mir war. Nie habe ich einen Schauspieler mehr bewundert, aber eben nur als Schauspieler: den Menschen konnte ich in seinen Rollen nirgends spüren, er verschwand mir in der Rolle. Das werden manche für ein Lob nehmen,

ich will aber vom Schauspieler mehr als seine Rolle empfangen: er soll mir mit ihr seine Natur schenken. Ich will auf der Bühne Menschen von edler Art sehen, damit ich durch die Erinnerung an sie besser werde. Dies ist der alte Sinn unseres Burgtheaters, von dem mag ich mich nicht losmachen. Ich frage immer, was mir ein Schauspieler mit nach Hause giebt: eine Größe, die ich erst durch ihn erfahren habe, eine Grazie, die mir sonst fremd war, eine Heiterkeit, die ich ihm verdanke. Schiller hat gesagt: „Der Schauspieler soll zuerst dafür sorgen, daß die Menschheit in ihm selbst zur Zeitigung komme.“ Ist das bei Zacconi? Ich saß da und lauschte, aber ich konnte nichts Menschliches vernehmen. Die paar Leute, die bei uns denselben hohen und strengen Begriff von der Schauspielkunst haben, sagten nun: Er ist eben doch nur ein Virtuose, kein großer Mensch. Aber dabei wollte ich mich auch nicht beruhigen. Ich glaube, wir machen es uns zu leicht, wir halten die Menschen für kleiner als sie sind: man muß sie nur mit großen Augen ansehen. Es ist im Aesthetischen wie im Moralischen. Ich vermuthe nach und nach auch, daß es gar keine schlechten Menschen gibt: wenn man sie nur mit Güte ansieht! Für den lieben Gott, der nicht nervös ist, sind gewiß alle Menschen gut.

Soweit war ich mit Zacconi gekommen: er ließ mich nicht mehr los. Ich konnte nicht enthusiastisch sein und dabei hatte ich doch das Gefühl, daß es ungerecht ist, ihn einen Virtuosen zu nennen. Ein bloßer Virtuose hat nicht diese Macht. Ich habe jetzt seinen

Oswald zum dritten Mal gesehen, ich kenne alle Nuancen, ich weiß: jetzt kommt der Truc mit den Händen, die versagen, jetzt wird die Zunge stolpern, jetzt läßt er das Weiße der Augen spielen. Ich könnte das copieren, ich könnte es jeden lehren. Besteht also seine ganze Kunst wirklich nur aus diesen Nuancen, so muß es mir möglich sein, mich ihr zu entziehen. Der bloße Techniker wirkt nur auf den, der seine Technik noch nicht weiß; solange sind wir paff. Haben wir sie selbst gelernt, so kann er uns nichts mehr anthun; wir lächeln als Wissende. Ich bin nun sehr neugierig gewesen: ich war entschlossen, mich gegen ihn zu wehren und ihm nicht mehr, wie man wohl sagt: „hereinzufallen“. Es hat mir nichts geholfen: ich habe mich ihm nicht entziehen können, er ist stärker gewesen. Ich bekenne, daß ich, seine sämmtlichen Nuancen kennend und erwartend, wieder so paff gewesen bin wie das erste Mal. Dann muß er doch mehr als ein bloßer Virtuose sein? Dann muß doch auch etwas Menschliches da sein? Aber wenn etwas Menschliches da ist, warum spüren wir es dann nicht? Was ist überhaupt das Menschliche an ihm, wie sollen wir es nennen? Ist es Jugend, ist es Grazie, ist es Geist? Und warum müssen wir erst so lange lauschen, warum hören wir es nicht gleich? Es scheint doch, das etwas an ihm nicht in Ordnung ist.

Ich glaube jetzt schon zu vermuthen, was eigentlich sein Wesen ist. Sein Wesen ist eine ungeheure Energie. Wenn man Redner beobachtet, so wird man gewahr, daß es ziemlich gleich ist, was sie sagen: manche reden sehr gescheit, aber man hört ihnen nicht zu; andere

schwätzen und man hört sie doch an. Die Wirkung einer Rede ist die Summe zweier Kräfte: die kleinere Kraft ist der Sinn des Gesprochenen, die größere ist die Energie des Sprechers. Von Kossuth hat man gesagt, er hätte das Vaterunser aufsagen können, und es wäre auch genug gewesen, um eine Revolution zu machen. So groß war seine Energie: sie hatte es gar nicht nöthig, sich erst in einen Sinn umzusetzen; sie floß aus allen Worten in die Hörer. Zacconi ist so ein Kossuth der Mimik. Wir kommen gar nicht dazu, uns auf die Schönheit oder Wahrheit seiner Geberden zu besinnen: sie sind nur als Drähte seiner Energie da, einer ungeheuren Energie, die wie der Blitz in uns fährt. In ihrem Banne liegen wir da, sie lähmt uns. Sie ist aber noch von einer besonderen Art: sie scheint nicht die Energie der Gesunden zu sein, sondern eine gewaltsame, sozusagen gereizte und erbitterte, die der Geist dem Körper abgetrotzt hat, eine unkörperliche und reine Energie aus sich selbst. Wenn wir einen Riesen einen Thaler zerbrechen sehen, so werden wir eine ruhige Freude daran haben. Aber man denke sich einen schmalen, blassen Knaben, der dasselbe thut. Das ist Zacconi. Den Triumph des Willens läßt er uns fühlen: durch unsere Nerven, fühlen wir bei ihm, können wir, wenn wir sie spannen, doch die Herren der Welt sein, wir schwachen und geringen Menschen.

Nun aber die andere Frage: Wenn er doch etwas Menschliches hat, eben diese Energie, und uns also mehr giebt als bloß die Rolle, die er eben spielt, warum spüren wir denn das nicht gleich? Wie kommt es, daß

wir erst so lange suchen müssen? Gerade diese Energie müßten wir hören können: sie ist uns nicht fremd. Die kräftigen Leute sind es heute auf eine gewaltsame Art: sie haben sich entschlossen, kräftig zu sein; sie müssen sich dazu zwingen. So sollte man denken, daß wir für Zacconi empfänglich sind. Was hindert uns, was hindert ihn? Es muß doch ein Hinderniß geben. Etwas steht zwischen ihm und uns. Was? Ich glaube es jetzt zu wissen. Es ist nicht wahr, daß er ein bloßer Virtuose ist; er giebt uns mehr als seine Rolle, in jeder Rolle giebt er uns eine ungeheure Energie von einer sehr feinen und rein spirituellen Art. Diese muß uns so theuer sein, als es uns die Jugend oder die Grazie oder die Heiterkeit ist, die die anderen geben. Aber es ist etwas vor, wie eine Wand zwischen ihr und uns; da kann sie nicht durch. Diese Wand ist seine Technik. Mit einer unglaublichen Kraft hat er sich eine so große Technik geschaffen, daß er sie jetzt selbst nicht mehr beherrschen kann, sondern am Ende ihr Knecht geworden ist. Seine Technik spielt über ihn selbst hinweg; sie ist ihm über den Kopf gewachsen: nun kann sie mit ihm machen, was sie will, und sie will nichts als sich zeigen. In jeder Rolle hat er einen Moment, wo ihm seine Technik auf einmal durchgeht. Dann verschwindet alles: die Rolle, seine Energie, er selbst — alles ist weg und nur diese furchtbare Technik rollt, rollt, rollt immer weiter. Daher auch das Phantastische, das Unheimliche seiner Wirkungen: Etwas Todtes scheint da über den Lebenden Herr zu werden, der Lehrling hat das Zauberwort verloren. Ein Pinsel

fängt zu denken und zu fühlen, ja fängt so stark zu wollen an, daß er den Maler mitschleppt, der sich nicht mehr erwehren kann, der Maler ist zum Instrument geworden. Wir haben das auch in der Literatur erlebt, bei den jungen Franzosen: diese können die Worte nicht mehr bändigen, die Sprache rennt ihnen durch und schleift sie mit. Das ist sein tragischer Fall: dieser Meister der Schauspielkunst ist von der Schauspielkunst überwältigt worden.

Das sind meine Vermuthungen über Zacconi. Ich weiß nicht, ob sie Recht haben. Ich habe sie erzählt, wie sie mir nach und nach gekommen sind, damit man sie prüfe.

Verismo.

(Zum Gastspiel Zacconi im Carl-Theater.)

Mit einer unbeschreiblichen Macht hat Zacconi den Moretti in dem Schauspiel „I Disonesti" von Rovetta gespielt. Seine Scene mit der Frau im zweiten Act kann man nicht schildern. Wie er sie packt, durch das Zimmer schleift, an den Ohren reißt, anschnaubt, schüttelt und würgt, auf sie tritt, auf ihr kniet, ja in sie hineinzukriechen scheint, das hat man auf der Bühne noch

nicht erlebt. Wie betäubt, zermalmt sind die Leute dagesessen und haben nicht mehr zu athmen gewagt. Nie habe ich Menschen im Theater sich so fürchten und entsetzen gesehen. Und dann sind sie fortgegangen und haben gesagt: Schade daß das Stück so schlecht ist!

Darüber möchte ich nun ein Wort sagen. Was soll das heißen, daß das Stück schlecht ist, wenn es doch wirkt? Wenn ein Stück die Kraft hat, uns im Theater lachen oder weinen zu machen, wie es will, so ist es ein gutes Stück; eine andere Definition giebt es nicht. Die Ausrede gilt hier nicht, daß das Publicum schlecht war: es war unser Publicum, wie es eben ist, auf das wir alle wirken wollen. Dieses hat das Stück bezwungen. Wie darf man dann sagen, daß es schlecht sei? Man wird einwenden: in dieser Darstellung! Nun, in einer schlechten Darstellung kann auch der „Hamlet" lächerlich werden. Warum ist man dann eigentlich auf das Stück so böse? Ich bekenne: als ich es las, bin ich es auch gewesen. Beim Lesen habe ich es auch für ein schlechtes Stück gehalten, im Theater habe ich mich ihm doch nicht entziehen können. Das ist seltsam. Wie soll man es erklären?

Es geht übrigens nicht bloß Rovetta so. Es ist bei uns Giacosa, Praga und den ernsten Stücken Braccos auch nicht besser gegangen. In ihrer Heimat gelten diese Autoren als große Dichter, hier behandelt man sie wie bloße Macher. Ihre Stücke wirken auch auf uns, aber wir sagen nachher doch, daß sie schlecht sind. Wir sagen das von der ganzen Schule Alle Veristen sind für uns einfach „unliterarisch". Da sollte

man aber doch einmal sagen, warum. Warum sind sie nicht literarisch in unserem Sinne? Was fehlt ihnen?

In unserem Sinne ist ein Stück nur dann literarisch, wenn es sein Thema, seinen „Fall“ durch die Mittel, über die die Literatur verfügt, ohne fremde Hilfe zu bewältigen weiß. Mir scheint, wir können noch immer das alte Buchdrama nicht vergessen, das steckt uns noch immer im Kopf. Wie im alten Buchdrama lassen wir dem Autor nur gelten, was er uns aus seiner eigenen Kraft giebt. Er darf sich von keiner anderen Kunst helfen lassen. Sagt er: Hier reiche ich selber nicht aus, da versuche ich es mit Musik, so nennen wir ihn schon „unliterarisch“: wir wollen kein Melodram. Wer den Maler zu Hilfe ruft, ist auch „unliterarisch“: wir nennen ihn einen Sardou. Das alles ist uns „Panorama“. Ein gutes Stück in unserem Sinne muß alles sich selber verdanken, es darf sich nirgends etwas ausleihen: nicht einmal bei der Schauspielkunst Ein gutes Stück, in unserem Sinne, muß für sich fertig sein, ohne erst den Schauspieler zu brauchen. Es mag dann auch gespielt werden, aber es muß auch, wenn es nie gespielt würde, an sich etwas sein, es darf nicht erst durch das Spiel lebendig werden.

Das ist unsere alte Anschauung. Ich habe nichts gegen sie. Ich sehe nur nicht ein, warum man es nicht auch einmal anders versuchen darf. Jene Autoren haben gesagt: wir wollen uns alles selber machen. Gut. Warum sollen nun aber andere Autoren nicht sagen: Nein, wir machen es lieber mit dem Schauspieler zusammen? Ist das ein Verbrechen? Ich kann

gewiß sagen: es reizt mich, diese Stimmung durch die Violine auszudrücken. Aber warum soll ich nicht auch sagen dürfen: Nein, ich nehme lieber Violine mit Clavier oder gar das ganze Orchester? Wird man dann den Part der Violine oder den Part des Claviers schlecht finden, weil er selber, allein, nicht alles enthält, sondern das andere dem Partner läßt? Wer will überhaupt bestimmen, wieviel dem Clavier zukommt, wieviel der Violine? Wie ich es eintheile, das ist doch meine Sache, wenn ich es nur so eintheile, daß es schließlich wirkt: daß ich meine Stimmung „herausbringe". Im Musikalischen wird mir jeder beistimmen. Also warum soll das im Theatralischen nicht gelten? Das Stück soll wirken: weinen machen, lachen machen, dieselbe Stimmung am Ende spüren lassen, aus der es am Anfang entstanden ist. Wie es das macht, ist seine Sache: durch den Dichter allein, wo dann der Schauspieler ja eigentlich zum bloßen Vorleser wird, oder durch den Schauspieler allein, wie in einer idealen Pantomime ohne Musik, die man sich von Zacconi wohl denken könnte, oder durch den Dichter mit dem Schauspieler zusammen, wo jeder seinen Part besorgt, keiner das Ganze. Dies scheint mir die Neuerung der italienischen Veristen zu sein. Doch wird man es kaum eine Neuerung nennen dürfen, denn sie können sich auf einen guten Patron berufen: auf Shakespeare.

Man lese einmal ein Stück von Shakespeare so, wie wir die Stücke dieser Veristen lesen: nur das Literarische prüfend, ohne Zuthun einer schauspielerischen Wirkung! Da wird überall etwas fehlen, nie absolviert

der Dichter selber den Fall, es bleibt immer ein Rest: eben der Part für den Schauspieler. Der Schauspieler darf hier kein bloßer Vorleser sein, er muß neben dem Dichter aus sich selber wirken. Ist der Dichter das Clavier, so muß er die Violine sein. Dasselbe versuchen die Italiener. Sie wollen gar nicht Stücke schreiben, wie wir sie gewohnt sind: in welchen der Dichter allein, aus Eigenem, das Thema zu bestreiten hat. Nein, sie wollen es mit dem Schauspieler theilen. Er soll seine Kraft hergeben, sie die ihre, und nun gilt es, die eine auf die andere zu stimmen. Man darf ihnen also nicht vorwerfen, daß sie etwas nicht können, was sie doch gar nicht können wollen, ja gar nicht können dürfen: die rein literarische Lösung des Themas. Sie wollen ja gerade, daß ein Rest bleiben soll: eben der Part für den Schauspieler. Unsere literarische Kritik kann ihnen nicht schaden, weil sie sie ja gar nicht trifft, und kann ihnen nicht nützen, weil sie ja nicht ihre Absichten hat. Man könnte sie eigentlich bloß als Schauspieler kritisieren. Mit den Augen des Schauspielers müßte man jede Scene betrachten: Hier muthest du mir mehr zu, als in der Macht des Schauspielers ist; oder: Hier hast du es versäumt, mir einen Platz anzuweisen. Nur so könnte man ihnen gerecht werden.

Wir haben nicht viele Stücke bei uns, die dasselbe versuchen. Die „Heimat" ist so ein Stück, darum hat sich auch die ganze deutsche Kritik mit ihr nicht zu helfen gewußt. Meine alte „Juana", die man nächstens im Raimundtheater giebt, will so ein Stück sein. Ich hatte da vor, mich in das Thema mit dem Schauspieler zu

theilen: er hat die Violine, ich will ihn auf meinem Clavier bloß begleiten. Es kann sein, daß das Verhältniß falsch ist: vielleicht muthe ich dem Schauspieler mehr zu, als in seiner Macht ist; vielleicht habe ich es auch schlecht vertheilt. Vielleicht muß ich das Experiment ein paar Mal machen, bis mir die rechte Dosierung gelingt. Vielleicht wird sie erst einem andern gelingen. Aber das Experiment, meine ich, werden wir auch in unserer Literatur machen müssen.

Schon um unserer Schauspieler willen. Wir klagen immer über sie. Wenn Fremde kommen, müssen wir uns schämen, wie wenig die unseren können. Man sehe sich jetzt die Truppe im Carltheater an! Da kann der Kleinste mehr als unsere Großen. Er kann mehr, das heißt: er beherrscht seinen Körper und er hat eine Technik, sozusagen eine mimische Geläufigkeit, der nichts zu schwer ist. Diese haben unsere Schauspieler nicht. Woher sollen sie sie denn auch haben? Bei den guten Stücken in unserem Sinne ist sie ja gar nicht nöthig. Da muß der Dichter alles aus Eigenem besorgen und schleppt den Schauspieler an seiner starken Hand mit. Ja, hier ist der schlechte Schauspieler fast im Vortheil gegen den guten, weil er schwächer ist und sich williger fügt. Kommt in so einem Stück ein Zorniger vor, so hat schon der Dichter alles gethan, um den ganzen Zorn durch seine Mittel darzustellen; den Schauspieler braucht er eigentlich gar nicht. Während ein Verist aus Eigenem bloß die Decoration für den Zornigen stellt, den lebendigen Zorn selbst muß erst der Schauspieler geben. Wir muthen unseren Schauspielern nichts zu, sie sollen

sich doch einmal auf ihre Füße stellen! Lasset uns Stücke für sie schreiben, meinetwegen schlechte Stücke in jenem alten Sinn, aber die unsere Schauspielkunst aus dem Winkel ziehen werden!

„Noth kennt kein Gebot."

(Ein Volksstück in 3 Acten von Rudolf Christoph Jenny. Zum ersten Mal aufgeführt im Raimund-Theater am 12. September 1896.)

Wir sehen ein dürftiges, kahles und ängstliches Gemach. Hier sitzt das Elend. Es mag den Leuten einst besser gegangen sein, daher haben sie noch eine gewisse Scham, sie wehren sich noch, sie hoffen noch immer. Noch widerstehen sie dem wilden Taumel der Verzweiflung, noch ergeben sie sich nicht dumpf. Hell und rein wird die Stube gehalten, mit guten Worten trösten sie sich und, der Lehren braver Eltern eingedenk, glauben sie, daß es dem Menschen, wenn er nur Geduld hat, nicht wankt und redlich seine Pflicht thut, ja doch am Ende nicht fehlen kann. Wir fühlen, bei frommen, vertrauenden Leuten zu sein, denen das böse Schicksal nichts anhaben kann, weil sie es getrost hinnehmen und sich nicht verstören lassen. Es ist schön, wie sie in Liebe zusammenhalten. Der Mann, der Karl Berger, ein Zimmermann

aus Tirol, weiß sich manchmal schon gar keinen Rath mehr, die Zeiten sind schlimm und arge Reden der Genossen klingen ihm dann im Ohr, aber er hält doch an sich, klagt nicht und thut lustig, um nur seine arme kranke Frau nichts merken zu lassen und die Sterbende nicht zu ängstigen. Auch seine Schwester, eine junge Näherin, sagt ihre trüben Gedanken nicht, damit es dem Bruder und der Schwester nicht noch schwerer wird. Der Kranken geht es elend, sie kann kaum mehr durch das Zimmer, hustet und stöhnt, schon fühlt sie den Tod hinter ihrem Stuhle stehen, aber sie zwingt sich zu lächeln, um nur die beiden nicht zu kränken. Diese schüchterne und verschämte Poesie von braven Menschen im Elend wird uns so herzlich geschildert, daß man bisweilen an Dickens denken mag.

Nun schleicht das Schicksal näher. So schlimm ist es ihnen noch nie gegangen. Kein Geld im Hause, die Genossen striken, Berger kann nichts verdienen, die Frau liegt im Sterben und wenn sie bis Mittag den Zins nicht haben, werden sie delogiert. Die Hausfrau ließe ja mit sich reden, sie ist eine gute Person, die selbst nichts hatte, bevor sie der Fabrikant, gegen den Willen seiner Familie, zur Frau nahm. Aber das Haus wird, bis der Max, ihr Sohn, mündig sein wird, von ihrem Schwager, Doctor Bernhardt, verwaltet, einem pedantischen und strengen Juristen, der hart ist und auf die Bergerischen noch eine besondere Wuth hat: denn er weiß, daß sein Neffe die Clara, die Schwester des Zimmermanns, gern hat, und will nicht, daß dieselbe Dummheit in der Familie noch einmal

geschieht. Können sie nicht zahlen, dann sollen sie fort, das ist sein Recht und es wäre die einfachste Lösung der ganzen Geschichte; er kennt keine Sentimentalitäten. Er wird zu Mittag kommen; mögen sie zusehen! Der Hausmeister, eine unangenehme Caricatur nach dem Figaro, so etwa in der Art des Wenzel vom Herrn Oberlieutenant, ist schon zum zweiten Mal da, das Zinsbuch in der Hand. Dabei geschieht es ihm, indem er plauscht, daß er aus dem Buch eine Note von fünfzig Gulden verliert. Sie fällt auf den Boden, er merkt es nicht. Nun kommt Berger zurück, der um Geld gegangen ist. Er hat nichts gefunden, keine Arbeit und kein Geld — und das kranke Weib und der Zins, der Zins! Aber wenn ihm auch das noch geschieht, daß er mit der Sterbenden auf die Straße geworfen wird — „wenn das wirklich g'schicht, bin i' meiner Seel' imstand' und hilf mit, a paar Häuser in d' Luft blasen!“ So zischt es in ihm von Grimm und Gram, böse Gedanken werden stark, das Unrecht, das ihn bedroht, giebt ihm Haß und Trotz ein. In dieser zornigen und verwegenen Laune bleibt er allein. Er weiß sich nicht mehr zu helfen, verzweifelnd rennt er hin und her. Da — was ist das, was liegt da auf dem Boden? Er bückt sich, hebt es auf und erschrickt. Es ist der Fünfziger, den der Hausmeister verloren hat. Er hält die Note in der Hand und sieht sie an. Ja, damit wäre ihm geholfen! Wer kann sie nur verloren haben? Er weiß, daß der junge Herr früher hier war, es liegt noch seine Cigarette da. Dem jungen Herrn würde das nichts machen, fünfzig Gulden mehr oder weniger,

das merkt so ein Herr gar nicht — und ihm wäre geholfen, ihnen wäre geholfen! Aber er darf das doch nicht! Nein, es darf nicht sein! Er ist doch kein Dieb! Freilich, er könnte es ihm ja später zurückgeben, es wäre doch bloß auf ein paar Tage, nur damit er jetzt nicht mit der sterbenden Frau auf die Straße muß! Es wird ja wieder besser werden, er ist immer fleißig gewesen, er wird wieder verdienen und dann, dann kann er das Geld zurückgeben, er will es ja nicht behalten, es handelt sich doch bloß um ein paar Tage, er nimmt es eigentlich nur zu leihen; das kann doch nicht so schlimm sein, ist es besser, wenn er mit der sterbenden Frau auf die Straße muß? Und er hält den Fünfziger noch immer und starrt ihn an. Da hört er die Clara kommen, unwillkürlich steckt er ihn ein. Er will ihn ja nicht behalten oder er wird es sich jedenfalls noch überlegen, aber die Clara soll nichts wissen. Jetzt schreit die Anna auf, die draußen in der milden Sonne sitzt. Er stürzt hin, sie ist fahl und röchelt. Wo ist das Recept, geschwind in die Apotheke! Aber die Clara hat keinen Kreuzer mehr. Er läuft weg, gleich ist er zurück und gibt ihr die Medicin ein, sie wimmert leise und stöhnt. Da kommt ein Bub herauf, den der Hausmeister zum letzten Mal um den Zins schickt, der Herr Vormund ist schon unten. Der Zimmermann legt die Hand auf sein zitterndes Weib, mit der anderen wirft er dem Buben dreißig Gulden hin. Der geht, der Doctor kommt, Anna röchelt noch einmal und ist todt. Während die Geschwister an der Leiche weinen, vom guten Doctor milde getröstet, hören sie ängstlich

den Hausmeister fragen: „Wissen's net, Herr Doctor, ist da ka Fufz'ger g'funden worden? Jessas! Wie werd' i denn den ersetzen?"

Lange haben wir auf der deutschen Bühne einen so vehementen Act nicht vernommen. Er läßt uns nicht mehr los, gleich sind wir in der Gewalt seiner Stimmung, wir müssen mit, es ist kein Entrinnen, er schleift uns nach. Wir fühlen, daß der Zimmermann gar nicht anders kann; so enge schließt ihn das Schicksal ein, daß wir nicht zweifeln, jeder von uns hätte dasselbe gethan. Wir wissen, daß er es thun muß, und wissen doch auch, daß er, wenn er es thut, daran zu Grunde gehen muß. Eine unabwendbare Tragödie sehen wir ihre schwarzen Flügel über uns breiten. Wir sagen uns vor, wie es kommen muß: der Hausmeister kann das Geld nicht ersetzen, er wird seine Unschuld betheuern, der Vormund ist nicht der Mann, sich gemüthlich zu beruhigen, man wird suchen, es kann nicht ausbleiben, daß Berger verdächtig wird, den der Vormund, ärgerlich über die Liebelei seines Neffen mit der Clara, schon lange nicht mag; und nun denken wir uns, an der Leiche der armen Frau, den unerbittlichen Juristen, erst mit List, bald brutal inquiriren, bis der Zimmermann gefangen ist. Wird er nun bekennen? Bei sich mag er sich schuldig, gegen den Advocaten muß er sich im Rechte fühlen und, wie uns die beiden geschildert wurden, ist es nicht denkbar, daß nicht zuletzt der Berger wie ein wildes Thier auf seinen Peiniger springt. So hätten wir die echte Tragödie, da wir einen Menschen, dem wir doch recht geben, unaufhalt-

sam zum Verbrechen, ins Verderben getrieben und dabei, ja dadurch zu einer Größe, einer wilden Schönheit anwachsen sehen, die ihm sonst fremd waren, so daß wir das tückische Schicksal, das wir fürchten, doch am Ende verehren.

Der zweite Act betritt denn auch diesen Weg. Es kommt, wie es kommen muß. Berger wird verdächtig; der Vormund, der verhindern will, „daß sich hier wiederholt, was einst der Mutter meines Mündels gelungen ist", fängt ihn zu verhören an. Der Zimmermann trotzt: „I bin ka Dieb, Sie können mir nix beweisen!" Der Vormund ruft die Polizei, nun wird ihm doch angst: „Um mei arm's Weib willen, thuns mer das nit an!" „Das Gesetz kennt kein Mitleid", erwidert der Jurist. Da schreit er auf: „Was?! Das Gesetz?! — Du getraust di no' auf's G'setz z' b'ruaf'n?! Du willst uns geg'n G'setz von heut auf morgen auf d' Straß'n werf'n und hast noch die Frechheit, dich auf's Recht z' b'ruaf'n! Ueberleg' diar's, was du thuast! Wenn i weg'n Unehrlichkeit nur an oanz'ge Stund sitz'n muaß — nachher ist miar's gleich, wenn zwoanzig Jahr draus werd'n! Aber du sollst miar's z'erst büaß'n, Hund, miserabler!" Und er hebt die Axt und da — aber das muß man gesehen haben, da kommt auf einmal der kleine Max, der Neffe, herein, verbietet sich den Spectakel und erklärt feierlich: „Ich werde auf keinen Fall dulden, daß Sie die Ehre des Bruders meiner Braut verunglimpfen." Der Wachmann geht, der Doctor Bernhardt geht auch und wir merken beschämt, daß man uns zwei Acte lang nur gefoppt hat:

der Bub wird das Mädl kriegen, der Hausmeister wird seinen Fünfziger kriegen, der Zimmermann hat eine gute Lehre gekriegt und wir leben in der besten der Welten und von einer Tragödie ist gar keine Rede. Man hat uns nur ein bischen aufregen wollen, aber es war doch bloß ein Spaß. Wir sind schön aufgesessen.

Man hat geschrieben, daß der dritte Act, der nun folgt, an den seligen Benedix erinnert. Mir scheint' das hat der selige Benedix doch eigentlich nicht verdient. Er ist ja kein Shakespeare gewesen, aber er hat auch gar nicht so gethan; es ist ihm nicht eingefallen, alle tragischen Geister zu beschwören, um sie dann schuhplatteln zu lassen. Es läßt sich gar nicht sagen, wie verrucht erbärmlich dieser letzte Act ist. Die Gesinnung einer Gouvernante drückt er durch die banalsten Mittel der Posse aus.

Herr Rudolf Christof Jenny ist gewiß ein Talent, aber er scheint leider, ästhetisch genommen, kein Charakter zu sein. Er kann sehr viel, er hat nicht nur die Gabe der theatralischen Wirkung, er hat mehr: er kann nicht nur die größten und die stillsten Gefühle gestalten, Zorn und Erbarmen, sondern er muß einmal das Wesen und den letzten Sinn des Dramas vernommen haben. Es scheint ihm nur eins zu fehlen: es ist ihm nicht ernst. Er blinzelt immer ins Parterre, ob es denn den Leuten auch recht ist; denkt er, daß es das Publikum vielleicht anders haben will, so giebt er gleich nach und er ist immer bereit, seine Muse mit der Kasse zu betrügen. Gelänge es ihm, ernst und unerbittlich

zu werden, so wären wohl Anzeichen da, daß man ihn noch einmal neben Anzengruber nennen wird. Geht er aber seinen Schlendrian in der Furcht des Publikums fort, so wird er bald nur so ein Philippi sein, ein Lakei aller schlechten Instincte. Nun mag er wählen.

Das Stück wurde gut gespielt und war schlecht inscenirt. Gewaltig, ja mit Größe stellte Herr Klein den Zimmermann hin. Fräulein Niese ist nie einfacher und rührender gewesen; Fräulein Krauß, Frau Laska und Herr Godai secundierten angenehm. Der Regie gelang es nicht, die verzagte Poesie armer Wohnungen zu treffen. Aber sie sollte doch wenigstens ein gewöhnliches Zimmer stellen können. Der letzte Act spielt bei der Hausfrau im ersten Stock, rechts ist ein Fenster, durch dieses sieht man auf Bäume in einen Garten hinaus, gleich nebem dem Fenster ist eine Thüre, da geht dann die Clara ab: sie muß also beim ersten Schritte in den Garten fallen und sich die Beine brechen.

's Katherl.

(Volksstück in fünf Aufzügen von Max Burckhard. Zum ersten Mal aufgeführt im Raimundtheater am 25. November 1897.)

Um mich zu ärgern, sagt man mir oft: Was phantasieren Sie da immer von einer neuen

Kunst der jungen Wiener? Wo sind denn die großen Künstler, wo denn? Warum zeigen sie sich denn nicht? Nein, es wird Ihnen nicht gelingen, sie in die Höhe zu loben. Mag mancher nicht ohne Talent sein — es fehlt ihnen doch an Werken, die auf die Enkel zu gelangen erwarten dürfen. Sehen Sie sich doch um, wo wäre denn so ein Werk? Wenn Sie sich nicht durch den Wunsch verführen lassen, so müssen Sie doch selber zugeben, daß, bei allem Lärm von heftigen Hoffnungen, durch Ihre Jünglinge noch nichts geschehen ist, das auch nur an die fünfzig Jahre zu leben gewiß sein könnte. Also! Wozu dann der ganze Tumult?

Aber ich ärgere mich gar nicht, sondern antworte:

Sie haben ja recht: ich kann Ihnen kein Werk unserer jungen Leute nennen, das verlangen dürfte, auf das nächste Geschlecht zu kommen. So ein Werk giebt es noch nicht und wird es vielleicht sogar niemals geben. Sie wissen, was ich von Hofmannsthal und Andrian hoffe, aber dies liegt in der Hand des Schicksals. Es ist möglich, daß wir jenes „große Werk" niemals bekommen werden; das darf ich nicht leugnen. Aber ich bin deswegen gar nicht so traurig und gar nicht beschämt: denn ich denke, daß es sich, wenn man den Sinn unserer Bemühungen nur versteht, gar nicht um die „großen Werke" handelt. Ich fange an, je mehr ich meine Leidenschaft jetzt der Cultur unseres Vaterlandes zuwende, immer mehr zu vermuthen, daß für die Größe einer Zeit und die Schönheit ihrer Menschen im Scheinen und im Sein die „großen Werke" gar nicht so wichtig sind, als wir zuerst meinten, sondern

daß wir lieber für unsere tägliche Umgebung sorgen sollen. Was hat die Monna Lisa wohl eigentlich für die Menschheit gethan? Wenn wir alle Jahrhunderte zusammenrechnen: wie viele Leute wird es schließlich gegeben haben, die sie empfinden können? Ist es nicht vielleicht wichtiger, die Leute auf schöne Sessel zu setzen und in prächtige Kleider zu thun, so daß ihre Geberden von selbst edler werden müssen? Die „großen Werke" geben uns selige Extasen, aber dann erwachen wir und dann ist wieder das tägliche Leben um uns, das gemeine und elende Leben aller Tage, was haben wir da schließlich von den „großen Werken"? Nein, wir wollen lieber ins Dasein der Leute Dinge von stiller Anmuth stellen, kleine Zeichen der ewigen Schönheit, die sie bei jedem Schritt erinnern sollen. Dies ist es was wir zu thun haben: lasset uns den allgemeinen ästhetischen Wohlstand unseres armen Landes vermehren. In den guten Zeiten ist der Mensch auf seinem Wege durch das Leben von lauter schönen Dingen umgeben. Dahin möchten wir es bringen. Enthusiasten werden finden, daß das ein Wunsch von kleiner Gesinnung ist. Ich habe mich halt bescheiden gelernt. Es kränkt mich gar nicht mehr, wenn meine Freunde keine Monna Lisa malen und keinen Hamlet schreiben. Möchten sie nur bewirken, daß in fünfzig Jahren bei uns die Leute besser wohnen, die Bücher schöner gebunden werden und die Frauen mit einer feineren Anmuth lächeln als heute! Dann hätten wir, was mir — man verspotte mich nur! — wichtiger ist als die Kunst: dann hätten wir eine Cultur.

Bessere Möbel, bessere Kleider — also ein gutes Kunstgewerbe. Für die Literatur heißt das: Theaterstücke, die der Menge gefallen, ohne daß sich der Dichter zu schämen braucht. Ich werde gar nicht traurig sein, wenn sich herausstellt, daß unter den jungen Wienern kein Shakespeare ist. Aber ich bin blamiert, wenn unter ihnen kein Bauernfeld und kein Raimund ist. Bauernfeld oder Raimund sein, damit meine ich: die alte Form der Tradition annehmen, aber sie mit unserer neuen Poesie füllen. Wird das gelingen? Dies ist die Frage, die über unser Thun und Taugen entscheiden wird. Darum habe ich mich über das „Katherl" so sehr gefreut, das wir Donnerstag im Raimundtheater gesehen haben.

Mit diesem „Katherl" ist es eine merkwürdige Sache. Beim Lesen sagt man sich: das ist ganz in der Tradition des alten Wiener Stückes, Behagen und Sentimentalität glücklich vermischend; das muß den Leuten riesig gefallen, da können sie lachen und weinen! Und man lächelt wohl im Stillen bei sich über die guten Leute und freut sich über den klugen Autor. Aber sitzt man dann unter den Leuten, um ihm zuzusehen, wie er sie klug und bedächtig in sein Netz fängt, da passiert es einem, daß man auf einmal selbst zu den guten Leuten gehört: mit den guten Leuten lacht man über die alten Späße und weint mit ihnen über das Traurige unseres Lebens. Ist das nicht seltsam? Und was noch seltsamer ist: man hat nachher gar keinen Aerger, daß man dem Autor ins Netz gegangen ist. Man ist froh, wieder einmal ein paar Stunden ein

Mensch gewesen sein. In dieser guten und reinen Stimmung hat uns das Stück entlassen. Können „Künste" so stark sein? Vermag die „gute Mache" so viel? Ich kann das nicht glauben, sondern es wird wohl so sein, daß ein echtes und lebendiges Gefühl in jeder Form immer Macht über uns hat. Die Liebe sagen sich die Menschen auch seit tausend Jahren mit denselben Worten und dieselben Worte tönen doch immer wieder wie zum ersten Mal. Lasset uns nicht nach neuen Worten suchen, lasset uns das Alte empfinden!

Schnitzler im „Freiwild", Halbe in der „Mutter Erde", ich im „Tschaperl" — wir suchen jetzt alle dasselbe, jeder auf seine Art: das, was man ein gutes Theaterstück nennt, zu machen, aber so, daß es sich doch auch vor dem modernen Geschmacke sehen lassen kann. Keinem von uns ist es noch so gut gelungen als dem Autor das „Katherl". Das große Publicum hat ihm zugejauchzt und die Kenner haben eingestimmt.

Herr Director Gettke hatte mir erlaubt, bei einigen Proben des „Katherl" zu sein. Ich habe da sehen können, wie klug und fein er in seiner ruhigen und strengen Weise zu inscenieren weiß, erst die großen Linien des Stückes ziehend, dann mit einer stillen Gewalt nach und nach alles aus den Schauspielern holend, was sie zu geben haben. Nie hätte man dem munteren Fräulein Niese diese Kraft, diese bis zum Tragischen anwachsenden Empfindung zugetraut! Nie hätte man in Herrn Straßmeyer eine solche Wahrheit und Natur vermuthen können! Nie hätte man von dem liebenswürdigen Herrn Burg so viel

Schärfe, eine so sichere Verwegenheit erwartet! Mit Takt hilft Fräulein Zampa einer gefährlichen Rolle nach, behaglich steht Herr Krug, kräftig Herr Balajthy, mit einer weisen Ironie Fräulein Krauß neben ihr; lauten Beifall hat Frau Anatour, in kleinen Rollen schließen sich Fräulein Sobjeska, Fräulein Giesrau, Fräulein Fenzella, Frau Kneidinger und Herr Heller angenehm an.

Das neue Ghetto.

(Schauspiel in vier Acten von Theodor Herzl. Zum ersten Mal aufgeführt im Carltheater am 5. Januar 1898.)

Zehn oder zwölf Jahre wird es her sein, daß Theodor Herzl zuerst bekannt geworden ist. Damals schrieb er im Berliner Tageblatt wöchentlich eine „Plauderei" und man sagte: ein neuer Paul Lindau! Er versuchte da, auf eine deutsche Weise das zu sein, was bei den Franzosen ein chroniqueur heißt: also einer, der die Ereignisse des Tages in Worte abzieht, um mit diesen wie mit Bällen zu spielen, indem er sie wirft, fängt, vertauscht und in seiner graziösen Hand so tanzen macht, daß man einen angenehmen Wirbel und Schwindel spürt. Den schweren Deutschen impo-

nirte das, und sie bewunderten den jungen Wiener, der fast wie ein Franzose war. Fast wie ein Franzose war er auch in seinen Stücken, die durch eine beweglichere Anmuth, eine raschere Sprache und das Moussirende ihrer ganzen Art das damalige deutsche Lustspiel übertrafen. Man empfand das als etwas sehr Hübsches, aber doch Imaginäres, ich möchte fast sagen: Unreelles. Bei aller Freude konnte man sich doch nicht entschließen, es ihm zu glauben. Er war amüsant, aber unwahrscheinlich. Man sah nicht, wo er stand, sondern er schien so in der Luft zu hängen und das ist uns doch ein ängstliches, ja widerwärtiges Gefühl.

Ein paar Jahre später sehen wir ihn in Paris. Er soll da für die Neue Freie Presse correspondieren, über Politik, über Theater, über alles Interessante. Da geht es ihm seltsam. Er schreibt noch eine Weile in seiner alten, feuilletonistisch mit den Namen der Dinge sich amüsierenden Weise weiter, aber es geschieht ihm, daß die Worte platzen, seine Worte werden vom Leben das hinter ihnen ist, auf einmal gesprengt: das Wirkliche bricht aus ihnen hervor. Er erlebt, daß die Worte kein Spielzeug sind, sondern einen großen Ernst in sich haben: als Zeichen der Mächte, die um uns walten. Etwas hübsch zu sagen, scheint ihm jetzt ein leerer und unheiliger Scherz, eine Versündigung an der Majestät des Lebens. Er will sich jetzt nicht mehr mit Worten betrügen, nicht mehr in Worten vergeuden. Er will jetzt erkennen, was da ist. Er will ein Wirklicher werden. Er hängt nicht mehr so in der Luft, er hat die Erde betreten.

Wieder in Wien, ist er ein anderer geworden.

Er „plaudert“ nicht mehr, er ist nicht mehr „geistvoll“, sondern er trachtet jetzt, wahr zu sein. Er hat den Schleier der Worte vom Leben gezogen und schaut es an, staunend, erzürnt oder traurig. Und nun kommt eine tiefe Sehnsucht über ihn, selber etwas im Leben zu werden. Leben wir denn, wenn wir bloß schreiben? Das Reden wird ihm verhaßt, er will thun. Im Wirklichen eine Spur von sich zu lassen wird sein Wunsch. Er sucht einen Anschluß an das Wirkliche. Da findet er sein Volk. Sich an sein Volk zu schließen, seiner alten Art würdig zu sein und ihm durch eine That zu helfen, das ist jetzt sein Sinn.

Betrachten wir das genau, wie er vom Spiel mit Worten zum Ernst des Lebens, also von einer imaginären zur realen Existenz vorgedrungen ist, so werden wir bemerken, daß dieser einzelne Jude ein gutes Beispiel des ganzen Judenthums ist. Das ganze Judenthum ist in den letzten zehn Jahren denselben Weg gegangen. Einige Zeit haben sich die Anführer der Juden mit Leidenschaft bemüht, ihr Judenthum abzulegen, ihre Rasse zu verleugnen und ihren Instincten untreu zu werden. Sie wollten keine Juden mehr sein, sondern Deutsche oder Franzosen oder Ungarn. Damit kamen sie auch so weit, daß sie wirklich keine Juden mehr waren. Aber waren sie darum Deutsche oder Franzosen geworden? Das Gefühl der Deutschen und Franzosen sagte nein. Was denn? Etwas sehr Merkwürdiges, das sich schwer beschreiben läßt; etwas, das man loben mag, aber nicht glauben kann; fast möchte ich wieder das Wort sagen: etwas Unreelles. Im Verstande waren

sie jetzt den Deutschen oder Franzosen gleich; in den Dingen, die zur Herrschaft des Verstandes gehören, konnten wir sie als die unseren empfinden. Aber zum Leben kommt man mit dem Verstande nicht aus: es wendet sich an die dunkleren Gewalten der Instincte. Welche Instincte hatten sie? Ihre jüdischen hatten sie sich mit Leidenschaft entrissen. Unsere konnten sie nicht haben, weil doch die Instincte eine Mitgift aus vielen Vergangenheiten sind; woher sollten sie, mit ihrer ganz anderen Geschichte, unsere Vergangenheiten nehmen? Sie blieben also an Instincten leer, sie hatten nichts als ihren Verstand, von diesem allein mußten sie leben. So sind sie jene theoretischen Menschen geworden, denen es zu einer ganzen Existenz fehlt. Woran? An der stillen und verläßlichen Gewalt, die der Verstand nicht geben kann: an der angeborenen Leitung des Lebens. Daher die schreckliche Unsicherheit in ihnen: sie wissen nicht, wie sie fröhlich oder traurig sein sollen, es ist kein Impuls da, sie müssen immer erst bei jedem Schritte den Verstand befragen, während der gesunde Mensch, seiner Triebe gewiß, wie im Traume seinen Weg geht, der Natur vertrauend. Darum kommen die besten Deutschen unter ihnen den deutsch Geborenen doch immer als Fremde vor, sozusagen wie von Deutschen geworfene Schatten, die doch kein deutsches Blut haben. Im Verstande sind sie Deutsche: sie haben deutsche Ideen und deutsche Begriffe. Aber sie haben nicht die deutschen Instincte. Die jüdischen Instincte haben sie auch nicht mehr, wovon sollen sie leben? So gehen sie als halbe Menschen hin und her, denen man die

beste Kraft ausgeschnitten hat, als auf den leeren Verstand reducirte Geschöpfe, den anderen unheimlich, sich zur Qual. Da sind neue Anführer unter ihnen aufgestanden und haben erkannt, daß die Kraft und Gewißheit des Menschen im Angeborenen ist; was er von den Vergangenheiten mitbekommt, ist sein Gesetz, dies soll er ehren. Sie wollen die Juden aus jenem imaginären wieder zu einem wirklichen Leben führen. Das scheint mir der große Sinn des Zionismus zu sein. Ich bin kein Politiker und maße mir nicht an, im Politischen mitzureden. Aber ich werde doch sagen dürfen, daß ich die Zionisten bewundere. Es mag sein, daß ihre Pläne unausführbar sind, wie die gescheidten Leute meinen. Das weiß ich nicht, aber ich weiß, daß durch sie die Juden aus bloß scheinenden, unreellen Existenzen wieder ganze Menschen werden können. Die Zionisten sind der Meinung, daß aus einem Juden niemals ein rechter Deutscher oder Franzose wird und daß der Jude, der es versucht, sein Bestes verliert, ohne dafür etwas zu gewinnen. Dieser Meinung bin ich auch. Ich meine, daß der Mensch keine edlere Macht in sich hat als die verläßlich waltenden Instincte seiner Rasse. Diesen soll er treu bleiben, sie soll er mit Liebe hegen, jeder die seinen. Juden, bleibt Juden, werft euch nicht weg, seid stolz: dann werdet Ihr ganze Menschen sein und nur aus ganzen Menschen, von gewissen, gewaltsamen und prächtigen Instincten, können unsere guten Europäer werden! Wer aber sich selbst verleugnet, der hat das wahre Leben verwirkt.

Es ist bekannt, daß Theodor Herzl jetzt diesem

heroischem Gedanken des Zionismus dient. So hat er sich das Problem des Lebens gelöst: er hat eine Aufgabe gefunden. An sie glaubt er, ihr gehört er, ihr giebt er sein ganzes Thun hin. Auch sein neues Stück, das jetzt im Carltheater mit dem größten Erfolge aufgeführt worden ist, soll für sie wirken: für den Zionismus agitiren. Es ist kein Drama. Das Drama beschwichtigt uns, hier werden wir aufgereizt. Das Stück will zeigen, daß wir den Juden niemals aus dem Ghetto lassen. Dies thut es mit Temperament, Witz und einer dramatischen Kraft, die im letzten Acte theatralischer wird, als man einem so feinen Geschmacke zugetraut hätte. Es wird von Herrn Klein mit vollkommener Meisterschaft, von den Herren Korff, Tewele und Reusch mit Geist und Tact, vom Director Jauner in seiner alten Manier, die immer wirkt, auf das Angenehmste gespielt.

Register.

Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.

Wily /A.

DATE DUE			